

MARJOLAINE POIRIER

Imaginer Québec au XVIIIe siècle

L'illusion du lieu et les vues d'optique des graveurs allemands



IMAGINER QUÉBEC AU XVIII[e] SIÈCLE
L'ILLUSION DU LIEU ET LES VUES D'OPTIQUE
DES GRAVEURS ALLEMANDS

Prix de la recherche émergente du CRILCQ 2016

Collection « Prégnance »

MARJOLAINE POIRIER

IMAGINER QUÉBEC AU XVIIIE SIÈCLE

L'ILLUSION DU LIEU ET LES VUES D'OPTIQUE DES GRAVEURS ALLEMANDS

Codicille éditeur

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

Composition et infographie : KX3 Communication
Révision : Isabelle Bouchard
Conception graphique : Bleuoutremer

ISBN : 978-2-924446-13-3
ISBN PDF : 978-2-924446-14-0

REMERCIEMENTS

Porter la responsabilité d'un texte. C'est la part qui m'est revenue comme auteure puisque le présent livre est, bien au-delà d'une création individuelle, le résultat d'échanges auxquels ont pris part plusieurs personnes de talent que je me dois de remercier. Lors de sa première itération sous forme de mémoire, cet essai a d'abord bénéficié de l'apport de ma directrice de recherche, Louise Vigneault, ainsi que de l'intervention des professeurs Suzanne Paquet, Luis de Moura Sobral et Thomas Wien. Il a aussi gagné en profondeur et en style grâce aux commentaires de trois lectrices et amies formidables : Fannie Caron-Roy, Marie-Philippe Mercier-Lambert et Geneviève Proulx. Je me dois également de souligner l'apport financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture et du Musée de la civilisation du Québec qui m'ont fourni les conditions matérielles nécessaires à l'écriture. L'apport des Musées va plus loin puisqu'ils ont fourni gracieusement plusieurs des images que vous retrouverez dans ce livre. Mes remerciements vont particulièrement à Valérie Laforge qui m'a supervisée lors de ce processus et qui continue à me soutenir. Par ailleurs, ce texte ne serait pas le même sans les efforts de ceux qui m'ont donné accès à leurs collections ou à leurs savoirs, au Québec comme en Allemagne : Tilo Grabach et Christoph Nicht au Kunstsammlungen und Museen, Michael Ritter et Gaffron Achim Rechtsanwalt von Prittwitz à Munich, Anton Lotter, Wolfgang Schwarze et Christian Drude à Augsbourg, Daniel Drouin et Laetitia Jugnet au Musée national des beaux-arts du Québec, Normand Trudel et Éric Bouchard à la Bibliothèque des livres rares et collections spéciales de l'Université de Montréal, Christian Vachon au Musée McCord, Jennifer Garland à la Rare Books and Special Collections de l'Université McGill, ainsi qu'Isabelle Robitaille à Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Dans un deuxième temps, celui de son édition, ce livre a gagné en clarté grâce à l'intervention de mon éditeur, René Audet, et de ma réviseure, Isabelle Bouchard. Ces derniers ont fait preuve d'une patience certaine et je tiens à les

remercier pour le temps qu'ils ont consacré au livre que vous avez maintenant entre les mains.

Ces quelques mots de gratitude seraient incomplets si je ne soulignais pas, en plus, l'apport d'Isabelle Tousignant, qui a supervisé cette publication, et du CRILCQ, qui a soutenu cette publication en m'accordant le Prix de la recherche émergente.

Au début, au milieu, à la fin du processus d'écriture et au centre de ma vie, il me reste à remercier André qui est toujours là pour moi.

TABLE DES FIGURES

des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.15099.

INTRODUCTION

Durant la première décennie du xxe siècle, le son des marteaux s'ajoute aux bruits habituels des écoliers au Séminaire de Québec. Ces bruits agacent les ecclésiastiques qui, en signalant leur exaspération, donnent des détails sur le redéploiement des collections d'art de leur communauté[1]. Rassemblées thématiquement dans la salle de lecture des prêtres (figure 1) en 1908, les gravures dites canadiennes sont répertoriées pour la première fois vers 1909 dans un inventaire manuscrit[2]. Le regroupement est éclectique, il ne tient pas compte de la provenance des artistes et il comprend d'autres types de médiums que la gravure : tableaux à l'huile, plans ou photographies. Les sujets abordés sont également disparates : paysages laurentiens, batailles, une caricature ainsi que des portraits de personnages religieux, de rois anglais et de figures marquantes de l'histoire de l'Amérique du Nord. Parmi les 149 œuvres cataloguées, seules 5 estampes ont été créées par des artisans dont les souverains n'ont pas exercé de domination sur la colonie. Fascinantes, *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec* (figure 2), *Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin* (figure 3), *Vuë de la basse-ville à Québec vers le fleuve Saint-Laurent* (figure 4), *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec* (figure 5) et *Quebeck* (figure 6)[3] sont des vues d'optique.

Plusieurs hypothèses peuvent être émises concernant la présence de ces estampes sur les murs du Séminaire. Nous croyons que la piste la plus probable est qu'elles aient été achetées par le Séminaire lors de la vente de la collection

1. Journal du séminaire, années 1903 et 1904 (Archives du Musée de la civilisation du Québec, Fonds du Séminaire de Québec).

2. Manuscrit 15 (Archives du Musée de la civilisation du Québec, Fonds du Séminaire de Québec).

3. Les gravures comportent plusieurs titres. Pour alléger le texte, nous avons choisi de privilégier les titres inscrits à l'endroit, au bas des images, dans la langue latine la plus couramment parlée au Québec. Nous indiquons donc le titre en français pour les estampes dont les titres sont en allemand et en français et mentionnons le titre en allemand pour les gravures dont les titres sont en allemand et en latin.

du peintre Joseph Légaré (1785-1855) par sa veuve, Geneviève Damien. Les catalogues (Archives du Musée de la civilisation du Québec, *Catalogue of the Quebec Gallery of Paintings, Engravings, etc.,* 1852, Québec : E.R. Fréchette, séminaire 842 ; Archives du Musée de la civilisation du Québec, *Catalogue de la magnifique galerie de peintures de feu l'Honorable Joseph Légaré,* séminaire 12, nº 42) confirment que cette collection comprenait des vues d'optique. Il s'agit de la seule trace de ce médium dans les archives du Séminaire avant 1909. Cette acquisition expliquerait leur présence lors du réaménagement. De plus, le format d'au moins une des gravures correspond aux habitudes de Légaré, qui coupait certaines des gravures pour les faire entrer dans ses albums. Il s'agit de *Quebeck* (Musée de la civilisation du Québec, numéro d'inventaire : 1993.15352). Il est également possible que les vues d'optique aient été achetées pour un ou des cabinets de curiosités : celui du séminaire ou ceux appartenant personnellement à des prêtres.

Au-delà du mystère entourant leur acquisition, les cinq vues d'optique sont passionnantes parce qu'elles font partie des très rares vues originales de Québec ou de Montréal peintes, dessinées ou gravées par des créateurs appartenant à un autre ensemble politique que la France ou l'Angleterre aux XVIIe et XVIIIe siècles. Elles ont été produites dans les ateliers de deux graveurs n'ayant jamais effectué la traversée vers l'Amérique : Franz Xaver Habermann (1721-1796) et Balthasar Frederic Leizelt, dit aussi Leizel (1755-1812). Vivant à Augsbourg, une ville autonome du Saint-Empire romain germanique, Habermann et Leizelt ont connu des parcours différents.

Habermann (1721-1796) est né à Habelschewerd[4] et a suivi un apprentissage de sculpteur. Après un voyage de formation en Italie, il s'installe à Augsbourg vers 1746 où il obtient le droit de pratiquer la sculpture à la suite de son mariage avec Maria Catharina Wörle[5]. Cependant, des contraintes économiques semblent l'avoir obligé à se tourner vers la gravure à partir du milieu du XVIIIe siècle. Il est surtout connu pour ses estampes ornementales qui servent de modèles aux orfèvres, stucateurs et peintres de fresques. Ses planches d'ornements sont d'abord

4. Cité appartenant au territoire de la Bohême au début du XVIIIe siècle, Habelschewerd fait partie du Saint-Empire romain germanique. Elle est maintenant rattachée à la Pologne et elle porte le nom de Bystrzyca Kłodzka.

5. Seuls les citoyens appartenant à la guilde peuvent obtenir le droit de pratique (Sagarra, 1977 : 66). Dans ce contexte, le mariage de Habermann lui permet d'obtenir le titre de bourgeois et d'exercer son métier. Les informations concernant la naissance, l'apprentissage, le mariage et les déplacements de Habermann sont tirées du livre d'Ebba Krull (1977). Nous n'avons pas trouvé les dates de naissance et de mort de Maria Catharina Wörle. Son nom apparaît donc sans ces dates, ce qui est également le cas des autres personnes pour lesquelles nous n'avions pas ces informations.

éditées par Martin Engelbrecht (1684-1756) et Johann Georg Hertel (1700-1775). Habermann en reprendra éventuellement la publication. Catholique, il est professeur de dessin architectural et de perspective à l'académie officielle de la ville d'Augsbourg[6] à partir de 1780 (Bushart, 1989 : 343). De 1770 à 1780, il conçoit des vues de villes. Il a créé quatre des estampes mentionnées précédemment : *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec, Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin, Vuë de la basse-ville à Québec vers le fleuve Saint-Laurent* et *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec*.

C'est à son jeune collègue Leizelt que nous devons la cinquième eau-forte, *Quebeck*. Les réalisations et le parcours de Leizelt indiquent qu'il a probablement une formation de graveur. Il a signé des gravures aux usages très diversifiés : des vues de villes, des frontispices de livres, des représentations animalières pour des traités de sciences naturelles et des annotations musicales. Il a laissé peu de traces en dehors des différents éditeurs avec qui il œuvre : Georg Balthasar Probst, Martin Engelbrecht et Johann Daniel Herz von Herzberg (1723-1792). Travaillant tous les deux pour Herzberg à partir de 1775, Habermann et Leizelt respectent les pratiques établies. La plupart de leurs estampes, surtout celles de Leizelt, sont des interprétations d'images déjà connues des lieux représentés. Ce n'est pas le cas de leurs vues d'optique de l'Amérique qui sont créées ou adaptées de sources existantes qui sont sans rapport direct avec le paysage bâti du Nouveau Continent. Leurs vues de villes américaines reflètent donc une conception du paysage bâti québécois basée sur des modèles dont les sources sont indirectes.

Un autre aspect distingue leurs vues de la ville. Les cinq gravures allemandes se singularisent par le dispositif auquel elles appartiennent et auquel nous avons déjà fait allusion : ce sont des vues d'optique. Imprimées par l'Académie impériale d'empire des arts libéraux, elles sont quasi les seules vues d'optique représentant Québec[7]. Appelées *perspective views* en anglais, *guckkastenbilder*

6. Le nom de cette académie est *Reichsstädtische Kunstakademie* et il se traduit littéralement par « académie de la ville impériale ». Nous reviendrons sur les différences entre les deux académies au premier chapitre, dans la section intitulée « L'influence des origines : Augsbourg et l'Académie impériale d'empire des arts libéraux ».

7. Deux autres gravures pourraient être des vues d'optique de Québec : *Perspective view of the city of Quebec, the capital of Canada,* gravée par John Hinton en 1761 pour l'*Universal Magazine* (Section des archives de la Ville de Montréal, numéro d'inventaire : CA M001 BM007-2 D09-P011), et *A Perspective View of Quebec Drawn on the Spot,* gravée pour le *Royal Magazine* (Musée de la civilisation du Québec, numéro d'inventaire : 1993.15827).

ou *guckkastenblatt* en allemand ou *vedute ottiche* en italien[8], les vues d'optique sont un dispositif bipartite. Elles requièrent l'insertion d'une gravure dans un instrument d'optique. Objets artisanaux non standardisés, ces appareils dévolus à la lecture des estampes prennent différentes formes : le zograscope également nommé boîte optique diagonale, la boîte dioptrique ou la boîte catoptrique[9]. Les vues d'optique permettent aux regardeurs de s'immerger dans un espace faisant illusion, représentant des ailleurs proches ou lointains. Elles sont conçues pour occuper complètement le champ visuel du regardeur et pour donner un effet de profondeur qui ne repose pas uniquement sur une perspective géométrique ou atmosphérique. D'abord destinées aux classes aisées, elles seront disséminées auprès des couches populaires par des montreurs dans les foires, sur les places publiques et dans la rue.

Les cinq vues de Québec appartiennent à une série, la Collection des prospects, qui comporte des représentations de paysages urbains antiques, bibliques et contemporains ainsi que d'évènements marquants de l'actualité[10]. Selon le collectionneur Wolfgang Seitz, cette série compte environ 500 représentations (1988 : 70-73). Le directeur de l'Académie, Johann Daniel Herz von Herzberg, inclut des villes non européennes dans sa série qui comprend des estampes décrivant le Moyen-Orient, l'Asie et l'Amérique. Conçue par une douzaine de graveurs différents[11] et comprenant probablement des plaques usagées remodelées[12], la série forme un tout cohérent. À la manière d'un atlas historique et géographique, elle cherche à représenter le monde tel qu'il est perçu par les Européens au XVIIIe siècle. Comptant environ 25 gravures, le corpus américain comprend, outre Québec,

---

8. Peu importe la langue, ces appellations sont peu utilisées dans les textes du XVIIIe siècle. Elles deviennent plus courantes au cours de la première moitié du XIXe siècle. *Guckkastenblatt* est une variation qui est davantage utilisée en Autriche.

9. Nous utilisons les catégories que Pierre Levie a créées pour son ouvrage sur les montreurs (2006).

10. Il s'agit surtout de batailles, de naufrages, de catastrophes naturelles et d'incendies.

11. Les inventaires que nous avons constitués nous permettent d'identifier, en plus de Habermann et de Leizelt : Johann Baptist Konrad Bergmüller (1724-1785), Goffried Eichler, Johann Thomas Hauer (1748-1820), Christian Gottlieb Langwagen (1753-1805), Johann Christoph Nabholz (1752-1797), Gottfried Pinz (1697-1772), Gottlieb Friedrich Riedel (1724-1784), Philipp Balthasar Sigmund Setlezky (1695-1771), Jacob Wangner (1703-1781) et Johann Sigrist Benedikt Winkler (1727 ?-1797).

12. Cette hypothèse expliquerait la présence d'estampes attribuées à Karl Remshard et représentant Augsbourg. En effet, Remshard est mort en 1730, bien avant la fondation de l'Académie. Ces estampes sont d'ailleurs pourvues d'un titre allemand en fraktur et leur mise en page est différente des autres gravures appartenant à la Collection des prospects. Le fraktur ou Frakturschrift est une forme de l'écriture gothique qui est encore courante dans le Saint-Empire au XVIIIe siècle.

les villes de Boston, Salem, New York et Philadelphie ainsi que des combats terrestres ou navals. Il a été créé entre 1775 et 1790 (Seitz, 1988 : 70-73), durant une période où les vues d'optique s'attirent la faveur des foules.

Au moment où les images de Habermann et de Leizelt sont imprimées, les vues d'optique sont considérées comme des outils liés à l'exploration par l'expérimentation de la philosophie naturelle (Guyot, [1799] 2002 : 153-155) ou comme des jeux visuels mettant en relief la dématérialisation de la représentation ainsi que sa relation avec son référent (Emerson, 1768 : iv-vi). Les auteurs tendent à faire ressortir l'une des deux composantes des vues d'optique : les instruments d'observation ou les gravures. Cette façon d'aborder le médium, en s'attardant principalement à l'une des variables qui le constituent, perdure dans les textes récents. C'est le cas des analyses provenant des études cinématographiques. Issue d'une discipline où les mécanismes jouent un rôle prépondérant, leur approche est centrée sur l'exploitation des appareils dans les foires et sur les places urbaines. Pour le réalisateur belge Pierre Levie (2006) ainsi que les chercheurs en études cinématographiques Laurent Mannoni (1994 : 88-95) et Gian Piero Brunetta (1992), les boîtes d'optique et le zograscope s'inscrivent dans le développement des outils précinématographiques. C'est en fonction de l'essor de ce médium que les trois auteurs essaient d'établir une typologie des instruments d'optique et des spectacles populaires offerts par les montreurs. Levie aborde les vues d'optique en passant par les montreurs comme vecteurs migrants d'un spectacle visuel. Tout comme Brunetta, il consacre plusieurs des pages de son ouvrage à l'iconographie du montreur. À l'instar de celle de Mannoni, son analyse insiste sur la diffusion des vues d'optique dans l'espace public au Siècle des lumières, au détriment des usages privés.

Mannoni considère quant à lui que les vues d'optique sont le produit d'une recherche visant à créer des machines susceptibles de permettre au spectateur d'expérimenter des récits composés d'images en mouvement ou des représentations projetées. Dans un chapitre de son livre *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma,* il identifie les lanternes magiques et les vues d'optique comme des moyens par lesquels toute la population « [...] va accéder aux miracles de poésie et de science qui naissent au foyer des instruments optiques » (1994 : 81). Liant la popularité des vues d'optique à la démocratisation de certaines formes de savoir, il s'intéresse surtout à la mobilité des gravures dans certains des appareils en usage. Sans omettre la diversité des mécanismes et des situations dans lesquelles sont placés les regardeurs, son analyse insiste sur le fonctionnement des instruments.

Si certaines caractéristiques des estampes volantes sont superficiellement énoncées par Mannoni, leur rôle est accessoire.

Cet intérêt pour la réception des vues d'optique comme mécanisme d'accès aux images perdure dans le livre *Peepshows : A Visual History* du collectionneur Richard Balzer (1998). Insistant sur l'évolution de certains dispositifs dont la fonction est de créer des mondes clos rendus accessibles à l'œil des spectateurs par une ouverture, Balzer explique la relation égocentrique du regardeur, dans l'espace public, avec des représentations inaccessibles aux autres passants ainsi que l'aspect magique du surgissement des vues d'optique. Utilisant une approche parallèle, qui s'inscrit dans le déploiement des théories de l'archéologie des médias, Erkki Huhtamo (2007) se penche indistinctement sur leurs contextes de consommation dans l'espace domestique et sur les places publiques. Dans *The Book of Imaginary Media : Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium,* son intérêt pour les vues d'optique s'articule dans le cadre d'une étude des appareils destinés à produire une forme de voyeurisme. Huhtamo tente de comprendre la logique culturelle qui conditionne la résurgence périodique de machines dévolues à combler une scopophilie du caché, tant en Europe qu'en Asie. Pour lui, si le désir de voir ce qui est dissimulé est commun, il serait particulièrement développé lorsque des conditions sociales ou idéologiques imposent un contrôle des comportements. Malgré son intérêt, l'analyse de Huhtamo intègre peu les gravures. Les représentations abordées sont surtout de nature érotique. Inversement, plusieurs chercheurs se sont attardés sur les estampes en accordant un rôle périphérique aux instruments qui servent à leur lecture.

C'est le cas de l'historienne de l'art Claudine Deltour-Levie dans le catalogue d'exposition *La Belgique en vues d'optique : XVIIIᵉ-XIXᵉ siècles* (2006), de l'historien C. J. Kaldenbach dans son article « Perspective views » (1985) et de Donald H. Cresswell dans « Late Eighteenth-Century American harbor views derived from Joseph Vernet and Richard Paton ». Si le texte de Kaldenbach est essentiellement factuel, le livre de Deltour-Levie se distingue par l'intérêt porté à l'exactitude du paysage bâti dans les vues d'optique européennes, surtout celles de la Belgique. Les informations fournies par l'historienne de l'art démontrent que plusieurs éditeurs produisent des vues d'optique précises lorsqu'il s'agit de représentations du paysage européen. Le niveau de détail permet de dater les images selon les modifications apportées aux immeubles. Son étude comprend maintes gravures de la Collection des prospects. Deltour-Levie note que plusieurs des imprimés de cette série reflètent peu la réalité topographique. Quant à lui, le spécialiste des imprimés Donald H. Cresswell (1985) apporte certaines réponses qui permettent

de comprendre les méthodes employées par les graveurs allemands pour fabriquer ces lieux imaginés. C'est lui qui a identifié certaines des sources visuelles ayant servi aux images américaines de la série augsbourgeoise, dont l'œuvre à l'origine de *Vuë de Philadelphie* de Leizelt. L'estampe allemande reprend des éléments de *View of the Royal Dock-Yard at Deptford* gravée par William Woollett (1735-1785) d'après un tableau du peintre de marines anglais Richard Paton (1717-1791) (Cresswell, 1985 : 58-59).

Poursuivant dans la même veine, l'historien de l'architecture Christopher Pierce (2007 : 10) affirme qu'une autre eau-forte de Woollett, *The Fishery* (1768), serait le prototype de Leizelt pour la vue d'optique *Arrival of Prince William Henry in New York*. L'article de Pierce, « Practising peeping! New notes and comments on the Collection Des Prospects of New York City », est étoffé et son apport ne se limite pas à cette découverte. Pierce argue que l'iconographie des estampes permet de saisir le contexte de production allemand. L'ambition de l'auteur est de déterminer si les gravures de la Collection des prospects reflètent une prise de position en ce qui concerne la révolte des treize colonies américaines. L'ambivalence des codes représentationnels des vues d'optique de Habermann et de Leizelt fait toutefois en sorte que Pierce est incapable de statuer sur le discours idéologique qu'elles pourraient communiquer.

Seule auteure échappant à la dichotomie entre appareil et gravure, l'historienne de l'art Erin C. Blake s'intéresse à la perception des vues d'optique par les élites et les classes aisées britanniques entre 1740 et 1800 dans *Zograscopes, Perspective Prints, and the Mapping of Polite Space in Mid-Eighteenth-Century England* (2000). Elle porte une attention particulière au début de leur mise en marché entre 1747 et 1753. Son corpus est surtout constitué de gravures anglaises. Pour l'auteure, la profondeur engendrée par le dispositif[13] influence la réception des images. L'accès à une réalité virtuelle qui donne lieu à une expérimentation de l'espace public, sans que le segment des récepteurs qui se définit comme appartenant à la société policée ait à quitter l'espace privé, favoriserait une cartographie des villes respectant les codes de conduite alors privilégiés par les élites. Influencé par des théories sur les instruments de visualisation et par des approches géographiques, le texte de Blake est l'une des contributions importantes à l'étude des vues d'optique. Son analyse aurait toutefois eu avantage à ne pas catégoriser les vues d'optique par rapport à un seul type d'appareil employé dans l'espace domestique. Évacuant la

13. Dans cette étude, le terme *dispositif* est employé pour désigner l'ensemble constitué des instruments et des œuvres.

présence des gravures dans l'environnement public, son raisonnement est surtout valable pour sa période d'étude, les dix premières années où les vues d'optique font l'objet d'un commerce, moment durant lequel elles sont l'apanage quasi exclusif des couches sociales britanniques aisées et lettrées.

Produites ultérieurement, les gravures de Habermann et de Leizelt diffèrent des estampes étudiées par Blake. Elles ne représentent pas un lieu européen et elles ont peu de liens avec la topographie réelle du lieu. Plusieurs des commentaires écrits au cours des XIXe et XXe siècles mettent d'ailleurs l'accent sur l'aspect fictionnel des images de la ville produites à Augsbourg. C'est le cas de l'historien Charles P. Devolpi (1971), de l'historien de l'art John Russell Harper (1970 : 139) et du prêtre chargé de l'inventaire des gravures au Séminaire, fort probablement Amédée E. Gosselin (1908 : 124)[14]. À leur propos, l'ecclésiastique écrit : « Inutile de dire que ces gravures, assez rares, sont purement fantaisistes. Elles doivent cependant trouver place dans une collection comme celle-ci[15] » Modélisées pour correspondre à des marqueurs géographiques qui permettent aux regardeurs d'identifier un paysage perçu comme authentique et spécifique, les eaux-fortes allemandes utilisent un vocabulaire graphique entretenant des attaches lâches avec la configuration factuelle de la ville de Québec. C'est l'utilisation de ces marqueurs dans un outil de communication accessible simultanément aux élites et aux moins bien nantis qui constituera le point central du présent essai.

En tenant compte des apports théoriques développés par les chercheurs qui nous ont précédée, nous aimerions aborder les vues d'optique de Québec comme des représentations de la société, telles qu'elles sont définies par Howard S. Becker dans *Comment parler de la société : artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales* (2009). Pour Becker, les représentations sociales sont « quelque chose que quelqu'un nous dit sur un aspect social » et, plus précisément, un aspect dont nous ne pouvons pas faire l'expérience directe (2009 : 20). Qui plus est, nous croyons, tout comme Becker ([1982] 2010 : 27-63), que les images sont le fruit d'interactions sociales, d'actions collectives, qui viennent moduler leur genèse et leur réception. À cette organisation sociale s'ajouteront d'autres éléments, objets techniques et discours, qui entrent en interrelation avec les gravures. Ces acteurs non humains agissent sur la signification des images ainsi que sur les pratiques

14. Le prêtre est identifié comme responsable de l'inventaire dans les Archives du Musée de la civilisation du Québec, Fonds du Séminaire de Québec, *Journal du Séminaire,* 11 juin 1908, vol. 8, p. 124.

15. Archives du Musée de la civilisation du Québec, Fonds du Séminaire de Québec, Manuscrit 15.

des regardeurs qu'ils stabilisent pour un temps. Enfin, nous considérerons les vues d'optique comme des images mobiles et immersives qui répondent aux attentes d'un public hétérogène y ayant accès dans des situations sociales variées. Nous présenterons donc les manifestations d'une culture visuelle qui ne se résume pas à un modèle dominant transmis par la culture des élites.

Destinées à un marché étendu plutôt qu'à un mécène ou à un collectionneur, les vues d'optique de Habermann et de Leizelt sont accessibles à des récepteurs venant de différents groupes de la population dans une société d'Ancien Régime hautement structurée. Dans une culture imprégnée par la hiérarchisation des rôles, les gravures produites par Habermann et Leizelt sont des biens de consommation qui viennent alimenter le marché naissant de la culture, tel qu'il est entre autres décrit par le sociologue et théoricien allemand Jürgen Habermas dans *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1978) et par l'historien des sciences Simon Schaffer dans *Natural Philosophy and Public Spectacle in the Eighteenth Century* (1983). Elles sont un divertissement visuel ; elles sont une façon de s'approprier le monde pour les Européens du XVIIIe siècle et elles laissent place à des indéterminismes qui requièrent l'interprétation du regardeur. Indéterminismes qui, nous le verrons, laissent peu de traces et sont difficiles à reconstituer. Les vues d'optique sont aussi des objets qui interagissent avec le corps des regardeurs. La représentation oscille entre une incarnation matérielle et un double éthéré qui existe seulement lorsque l'image est transmise à la pupille par une lentille ou un miroir. Cette connexion entre l'œuvre et son récepteur implicite fait du spectateur un acteur lors du visionnement, où son regard est constitutif des œuvres comme totalité. Nous considérerons qu'un des facteurs expliquant l'écart entre les images augsbourgeoises et la topographie de Québec est l'utilisation de codes visuels interprétables pour les regardeurs de la fin du XVIIIe siècle, entre autres dans les États appartenant à la sphère d'influence du Saint-Empire romain germanique.

Lieux sans souvenirs pour la majorité des Allemands du XVIIIe siècle, les lointains paysages de l'Amérique du Nord sont avant tout des représentations conceptualisées par des cartes. L'entrée de plein fouet des territoires transatlantiques dans l'actualité politique et économique allemande, à la suite de l'éclatement de la Révolution américaine (1775-1783), change foncièrement cette situation. Des descriptions discursives et interprétatives sont diffusées sous plusieurs formes : lettres de mercenaires allemands enrôlés pour soutenir les troupes anglaises sur le Nouveau Continent, récits de voyage, missives des immigrants, ouvrages romanesques, livres de géographie et journaux. Survenue au même moment, la production des

paysages urbains fantasmés de Habermann et de Leizelt résulte de cet intérêt pour l'accès à des villes distantes au cœur d'un conflit militaire. Ces représentations urbaines se distinguent, mais elles n'échappent pas complètement au marquage identitaire qui fait de la nature sauvage, pour ne pas dire ensauvagée puisque cette nature s'exprime surtout à travers le corps des Autochtones représentés, un signe visuel distinctif de l'Amérique. La conception et la réception des vues d'optique augsbourgeoises correspondent donc à une perception du territoire laurentien modelée par l'impérialisme européen. Il ne s'agit toutefois pas du seul paramètre à considérer pour comprendre les stéréotypes qu'elles inventent. Le système de références des vues d'optique relève essentiellement du visible plutôt que du lisible. Il s'appuie sur un imaginaire collectif façonné par le développement des vues de villes et par des horizons d'attente[16] liés au médium. Entités immersives qui organisent l'expérience de l'ailleurs et de l'autre, les vues d'optique de Québec sont donc des représentations urbaines culturellement construites soumises à des contraintes associées aux conditions d'apparition, à l'effet recherché et au contexte de réception.

Afin de déployer les différentes facettes de ce paysage médiatisé, nous avons choisi de diviser le présent ouvrage en deux parties se répondant. Le premier chapitre, « Les vues d'optique à l'ère de leur production », abordera la production des vues d'optique. Il fournira des clés permettant de comprendre le développement et les principales caractéristiques du médium. Ce faisant, nous évoquerons les restrictions qu'imposent le dispositif et le contexte de création lors de la conception des gravures de Habermann et de Leizelt. En outre, nous serons à même d'affirmer que les modèles préexistants ont un effet sur les représentations de Québec créées à Augsbourg. S'élaborera ainsi un réseau d'influences comprenant plusieurs acteurs, que nous compléterons en nous intéressant au circuit dans lequel s'inscrivent les pratiques des deux graveurs. Nous étudierons d'abord le cas de Habermann, dont les estampes sont des créations composites qui font appel à plusieurs idées dominantes au sujet du territoire américain. Pour les comprendre, il faut donc prendre en compte la place des gravures dans la série et l'état des connaissances concernant le paysage de la ville de Québec. La méthode employée par Leizelt, qui consiste à utiliser des gravures existantes représentant d'autres lieux, nous permettra par la suite d'explorer la signification de la médiation des estampes en

16. L'expression « horizon d'attente » est empruntée aux théories de la réception développées par le théoricien de la littérature Hans Robert Jauss. Elle désigne les différentes interprétations que font les récepteurs en fonction de systèmes de références (œuvres antérieures déjà connues, expérience du genre et de la vie quotidienne) historiquement situés (Jauss, [1978] 1990).

tenant compte des échanges entre les différents pôles de production de la gravure en Europe à la fin du XVIIIe siècle.

Dans le deuxième chapitre, intitulé « Des vues sur Québec : pour une histoire de la réception », nous nous intéresserons aux regards qui sont posés sur les vues d'optique. Marquant une transition avec la première partie du texte, ce chapitre s'attarde d'abord aux descriptions antérieures de Québec en s'attardant aux marqueurs identitaires et à leurs relations avec l'imaginaire géographique. Nous espérons ainsi déplier les différentes couches de discours qui font possiblement partie de la culture des observateurs du XVIIIe siècle dont les yeux se posent sur les vues d'optique de Habermann et de Leizelt. Ces regardeurs ne forment pas un tout uniforme et n'ont pas laissé de traces directes de leurs interactions avec les vues d'optique produites à Augsbourg. Ce texte tentera, en tenant compte des difficultés méthodologiques induites par l'absence d'archives, de reconstituer les relations des récepteurs avec l'espace induit par les vues d'optique en fonction de leur groupe social d'appartenance et des lieux de réception. Nous verrons que les réactions des milieux policés ont probablement été déterminées par la manipulation des images et des normes sociales, le dispositif y étant vu comme un divertissement utile qui fait appel aux notions empiristes. Le contrôle qu'exercent les élites sur les représentations contraste avec la consommation des vues d'optique dans un contexte populaire. Les montreurs misent sur le côté spectaculaire du dispositif. Ils permettent aux curieux d'assouvir leur désir de regarder par le trou de la serrure en contrôlant complètement le processus. L'illusion est au service des lieux, de la rue et de la foire, qui échappent aux codes rigides mis en place par la bourgeoisie en éclosion et par les cercles aristocratiques.

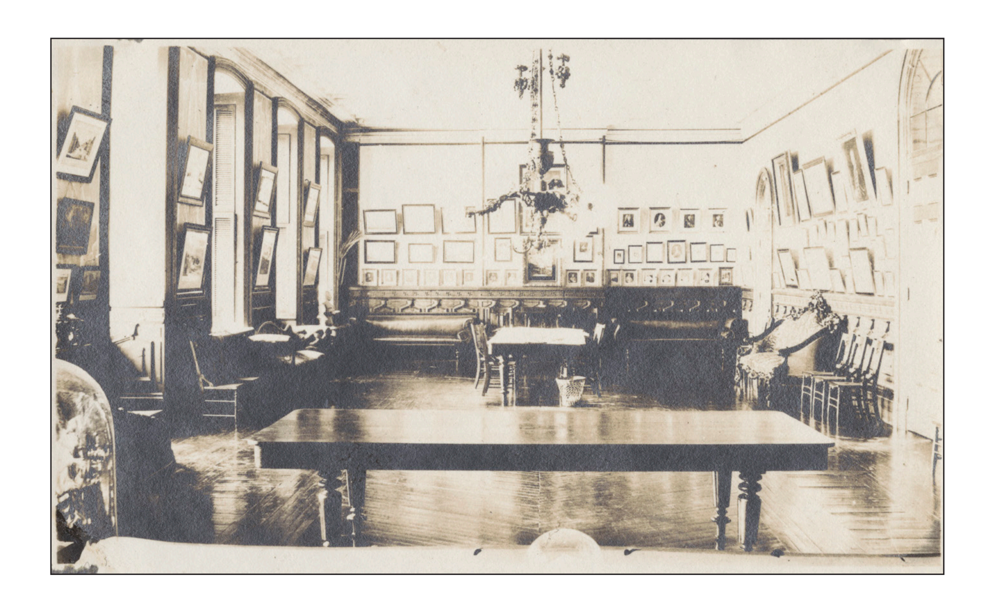


Figure 1

Séminaire de Québec, Salle de lecture des prêtres, 1910, photographie, 6,2 x 10,5 cm. Source: Musée de la civilisation du Québec, collection du Séminaire de Québec, PH2000-1987.





Figure 2

Franz Xaver Habermann, *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec.*

Figure 2.1

Franz Xaver Habermann, *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec,* vers 1775-1781, estampe à l'eau-forte avec retouches au burin, colorée à l'aquarelle, papier vergé, 25,4 x 39,9 cm (image), 32,2 x 42,7 cm (cuvette), 37,5 x 49,7 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.15100.

Figure 2.2

Détail.



FIGURE 3

Franz Xaver Habermann, *Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin,* vers 1775-1781, estampe à l'eau-forte avec retouches au burin, colorée à l'aquarelle, papier vergé, 31,5 x 41,5 cm (cuvette), 37,2 x 48,5 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.15354.



Figure 4

Franz Xaver Habermann, *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent,* vers 1775-1781, estampe couleur sur papier vergé, 32,1 x 43 cm (cuvette), 37,8 x 49,1 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



FIGURE 5

Franz Xaver Habermann, *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec,* vers 1775-1781, estampe à l'eau-forte avec retouches au burin, colorée à l'aquarelle, papier vergé, 26,5 x 40 cm (image), 31,8 x 42,5 cm (cuvette), 35,5 x 49,5 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.15099.



Figure 6

Balthazar Frederic Leizelt, *Quebeck, v*ers 1776-1783, estampe à l'eau-forte avec retouches au burin, colorée à l'aquarelle, papier vergé, 25,3 x 40 cm (image), pas de cuvette (gravure découpée), 32,2 x 42,1 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, 1993.15061.



Figure 7

Zograscope, bois et miroir (lentille manquante), sans date.



Figure 8

Boîte catoptrique, sans date, sans dimensions**.**

Figure 8.1

Détail de l'intérieur.
Auteur : Andreas Praefcke, photo du domaine public. Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guckkasten_Waldenbuch_3.jpg



Figure 8.2

Extérieur.
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guckkasten_Waldenbuch_3.jpg#/media/File:Guckkasten_Waldenbuch_1.jpg

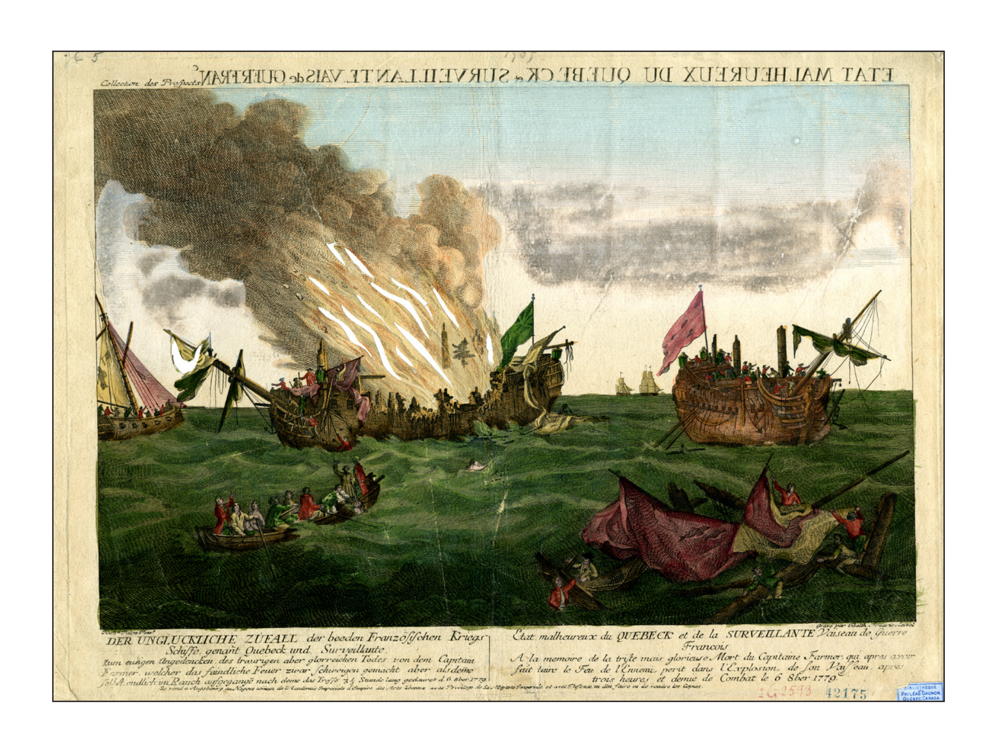


Figure 9

Balthazar Frederic Leizelt, *Etat malheureux du Quebeck et de la Surveillante vaiseau de guerre francois,* vers 1780, estampe couleur sur papier vergé, 31 x 43 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Archives de la Ville de Montréal.



Figure 10

Balthazar Frederic Leizelt, *Combat memorable entre le Pearson et Paul Jones,* vers 1780, estampe couleur sur papier vergé, sans dimensions, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.

CHAPITRE 1
LES VUES D'OPTIQUE À L'ÈRE DE LEUR PRODUCTION

Le XVIIIe siècle est marqué par l'accroissement de la production de gravures et par des changements qui concernent aussi bien les techniques privilégiées que les sujets ou la structure du marché[1]. Ces bouleversements créent un contexte favorable à l'émergence des vues d'optique, des gravures à l'eau-forte parfois retouchées au burin[2], dont le statut se situe entre la gravure populaire et la reproduction d'art. Vendues pour la première fois par les éditeurs-marchands londoniens vers 1720, les vues d'optique font la fortune des entreprises d'Henry Overton II, Robert Sayer, John Bowles, John Boydell et Robert Laurie & John Whittle. Ces compagnies agissent à la fois comme éditeur, distributeur et vendeur. De 1740 à 1755, les vues sont d'abord exclusivement considérées par les Britanniques comme un amusement domestique (Blake, 2000 : 45). Elles deviennent par la suite un

1. La première cause de ces changements est le déclin du burin au profit de l'eau-forte, plus rapide à produire et objet d'améliorations techniques qui permettent de produire des effets diversifiés lors du tirage. Cette prédominance de l'eau-forte affecte graduellement la prééminence de Paris comme centre européen de la production de gravures d'art : Londres devient une rivale de la Ville Lumière. L'émergence des éditeurs londoniens est imputable à leur maîtrise des grands formats en mezzotinto. Elle est aussi due au traité de Paris de 1763 et au traité Eden-Rayneval qui confèrent aux Britanniques des conditions commerciales particulièrement avantageuses (Carey et Griffiths, 1994 : 14 ; Roy, 2008 : 179). Enfin, elle découle de leur propension à user de sujets issus de la littérature, de la culture et des évènements contemporains (Griffiths, 2005 : 377). Leurs collègues parisiens tendent, pour leur part, à préférer les thèmes associés à la mythologie ou à l'histoire ancienne (Roy, 2008 : 176-177). Cette popularité des œuvres britanniques s'installe progressivement. En Allemagne, les collectionneurs s'entichent des publications londoniennes à partir du milieu du XVIIIe siècle, plus particulièrement dans le dernier quart du siècle (Clayton, 1993 : 123 ; Carey et Griffiths, 1994 : 14).

2. Sixt von Kapff et Angelika Steinmetz-Oppelland mentionnent que certains éditeurs commencent à produire des vues d'optique en utilisant la lithographie à partir de 1790, ce qui change le fonctionnement et le contenu des gravures même si les estampes tendent à adopter un style plus ancien (2001 : 199). C'est le cas de l'éditeur berlinois Winckelmann & Söhne, l'une des dernières maisons d'édition allemandes à produire des vues d'optique. La compagnie produit 95 vues d'optique dans les années 1860 (Seitz, 1995 : 33 ; Steckelings, 1995 : 69).

spectacle populaire (Kapff, 2010 : 13). Elles sont importées en France et dans d'autres pays européens dès les années 1750 (Roy, 2011 : 47). Cette croissance du marché entraîne la mise en place d'autres centres de production qui établissent une concurrence avec les commerçants britanniques. Les plus importants de ces éditeurs sont établis à Paris, à Augsbourg et à Balsamo[3]. L'apogée de leur production se situe entre 1760 et 1800 (Kaldenbach, 1985 : 87).

Peu importe leur provenance, les vues d'optique sont le plus souvent des gravures d'interprétation[4] créées en fonction d'objectifs commerciaux. Les sources qu'elles utilisent, les caractéristiques formelles qu'elles perpétuent à partir du modèle londonien et les rendus recherchés relèvent des habitudes d'atelier, mais surtout du circuit marchand dans lequel s'inscrivent les différents acteurs de leur création. Lors de leur genèse, les œuvres constituent donc un dépôt de différentes relations où interviennent des acteurs sociaux, des discours et, pour reprendre les termes du sociologue des sciences Bruno Latour, des acteurs non humains capables d'altérer ou de stabiliser leur sens (2006). Ce réseau précis comprend aussi deux autres actants déterminants : les particularités du dispositif ainsi que la situation sociale dans laquelle elles sont conçues. C'est cette oscillation entre les différents acteurs intervenant dans le processus de conception dont il sera question dans le présent chapitre. Nous y aborderons l'influence du médium et du milieu sur le contenu et le format des gravures. Nous nous intéresserons également aux sources et aux choix iconographiques effectués par Habermann et Leizelt lors de la création des vues de Québec.

3. Les principaux éditeurs parisiens de vues d'optique sont André Basset le Jeune (17..-178.), Nicolas-Dauphin de Beauvais (1687 ?-1763), qui est graveur du roi, Jacques-François Chereau (1742-1794), Jacques-Gabriel Huquier (1730-1805), Laurent Pierre La Chaussée (17..-1782), Mésard, Louis Joseph Mondhare (1734-1799) ainsi que Jean-François Daumont. À Balsamo, la firme des Remondini monopolise pratiquement l'ensemble de la production. Nous reviendrons sur les éditeurs augsbourgeois un peu plus loin dans l'introduction.

4. L'expression « gravure d'interprétation » désigne des gravures effectuées d'après des œuvres existantes qui sont reprises, dans leur totalité ou en partie, par l'utilisation de moyens spécifiques à la gravure.

LES APPAREILS ET LES GRAVURES

La ville comme sujet prédominant

Résultat de la conquête des hommes sur un territoire, lieux de pouvoir et de commerce, les villes sont l'expression symbolique d'une identité collective. Chargés de sens, les paysages urbains exercent une fascination qui conduit les artistes et les artisans à développer l'imagerie urbaine pour une multitude de supports. Les vues d'optique font partie des médiums qui utilisent la cité comme thème prédominant. Les villes et leurs constituantes publiques sont le sujet de la vaste majorité d'entre elles, bien que d'autres thématiques soient abordées[5]. La présence récurrente de ces paysages construits est-elle due aux contraintes exercées sur la gravure par les instruments de visionnement ? Il semble qu'il ne faille pas faire d'adéquation automatique à ce sujet. En effet, certaines estampes de la Collection des prospects ont comme sujet des éléments naturels, par exemple *Vuë de Cataracte du Rhin à Lauffen, Canton de Zürch*[6] ; ce sera aussi le cas de gravures conçues en Autriche et en Prusse au XIX[e] siècle[7]. De plus, dans sa thèse de doctorat, Blake note qu'il est possible de manipuler la perspective d'autres genres, comme le portrait, pour obtenir le même effet (2000 : 58-59). Selon elle, le choix de représenter le paysage bâti est plutôt déterminé par le public auquel sont destinées les vues d'optique anglaises. Son analyse suggère que les vues d'optique londoniennes décrivent surtout des lieux anglais auxquels s'ajoute l'extérieur des monuments typiquement associés au Grand Tour (2000 : 62). Elles sont un moyen pour la *polite society* d'accéder à des espaces publics, surtout locaux, socialement désirables, sans avoir à expérimenter les désagréments d'un contact corporel (2000 : 75).

Le fait de représenter presque exclusivement des lieux appartenant au territoire national est typique des Britanniques. Cette habitude n'est pas observable dans les vues d'optique provenant de l'Europe continentale. Plus ouvertes thématiquement, celles-ci ne se limitent pas au paysage architectonique d'un État ou à un circuit

5. À titre d'exemple, selon Blake, les espaces urbains et les parcs représentent environ 75 % des vues d'optique parues à Londres vers 1750 (2000 : 61). En dehors des villes, les représentations les plus courantes sont les jardins, les évènements d'actualité, les batailles, les sujets mythologiques, les scènes tirées de la Bible, du théâtre ou des récits historiques ainsi que les intérieurs architecturaux. Il existe également de très rares exemples d'images décrivant les sens et les paysages naturels.

6. La Bibliothèque nationale de France date cette gravure des années 1790. Nous croyons que la vue d'optique a plutôt été réalisée au début des années 1780, puisque son graveur, Gottlieb Friedrich Riedel, meurt vers 1784.

7. Nous avons repéré les gravures produites par Jacob Alt (1789-1872), Eduard Gurk (1801-1841) et Leander Russ (1809-1864).

déjà tracé[8]. La ville et ses lieux publics demeurent toutefois prédominants. L'accent qui est mis sur l'iconographie urbaine résulte probablement de plusieurs facteurs, notamment de l'influence des vues d'optique londoniennes ainsi que de la popularité des vues topographiques à l'époque. Tout indique que ce choix iconographique est également lié directement à l'usage du dispositif. Dévolues à des promenades immobiles et visant à créer une tridimensionnalité immersive pour le regardeur, les vues d'optique offrent une iconographie dans laquelle le corps peut se projeter. À cette caractéristique, il faut jumeler le foisonnement de motifs susceptibles d'accentuer la perspective présente dans la représentation urbaine ou périurbaine. Répondant à ces horizons d'attente, les graveurs développent un contenu déterminé par des phénomènes de perception qui découlent d'une amplification des caractéristiques des estampes par les appareils optiques servant à les observer.

Ces éléments distinctifs des vues d'optique ne leur sont pas exclusifs. Plusieurs des procédés sur lesquels repose leur composition sont couramment employés dans l'imagerie paysagère. Les vues d'optique se différencient toutefois des autres vues urbaines par la combinaison et l'application quasi systématique, dans le cadre d'une médiatisation, de ces techniques compositionnelles. Cette mise en forme des vues d'optique est d'abord le fait des artisans britanniques. Devenue une formule, elle est reprise et adaptée par les graveurs qui œuvrent dans les autres centres de production européens. À Augsbourg, c'est d'abord le cas des artisans qui gravitent autour de l'atelier de Georg Balthasar Probst (1732-1801), auquel Leizelt appartient pendant un temps[9]. Éditeur et graveur, Probst est le premier Augsbourgeois à publier des vues d'optique à grande échelle, et ce, à partir du milieu des années 1760 (Kapff et Steinmetz-Opelland, 2001 : 201 ; Seitz, 1995 : 30). À la suite de Probst, la plupart des particularismes perdurent dans les estampes éditées à Augsbourg par l'Académie impériale d'empire des arts libéraux et par

8. Par contre, il faut noter que les villes se trouvant à proximité sont souvent surreprésentées. Deux raisons peuvent expliquer ce fait : la disponibilité des images et les difficultés de transport. Nous reviendrons sur cette cause au second chapitre.

9. La date exacte où Leizelt entre en contact avec Probst semble impossible à déterminer avec certitude. La numérotation des estampes conçues par Leizelt se situe à différents moments de la production de Probst. Leizelt grave pour Probst : deux vues de Delft (254 et 255) et deux vues de Schiedam d'après l'artiste hollandais Isaac van Haastert (1753 et 1834), deux vues de Mannheim (63 et 64) d'après Gebrüder Klauber, six vues de Leipzig (331 à 334 ; 351 et 352) d'après des œuvres de Carl Benamin Schwarz datant de 1784, deux vues de Kingston (215 et 216), deux vues de Bruxelles (non numérotées), dont la source date de 1786, ainsi qu'une vue de Vlissingen représentant le chantier en 1779 (non numérotée). Il pourrait aussi être l'auteur d'une vue de Chatham et d'une vue de Portsmouth (non numérotée), dont les identifications sont laconiques. Ces informations ont été colligées d'après l'inventaire établi par Kapff (2010 : 31-534).

Max Abraham Rupprecht (1734-1800), graveur actif à Augsbourg entre 1770 et 1790. Plus tard, elles sont adoptées par les éditeurs Domenico Fietta (actif de 1788 à 1807) et Joseph Carmine (1742-1822) qui sont respectivement actifs à Augsbourg de 1795 à 1810 et de 1808 à 1828 (Kapff et Steinmetz-Opelland, 2001 : 200).

Manipuler la perception

Les caractéristiques graphiques des vues d'optique visent à éliminer les signaux permettant de déceler la planéité des paysages représentés en tenant compte du fonctionnement de la vision humaine, des habitudes culturelles et des effets amplifiants des instruments de lecture. L'illusion créée par les vues d'optique repose sur la disparité binoculaire, des indices monoculaires et des indices oculomoteurs[10] (Blake, 2000 : 78-79 ; Koenderink, Wijntjes et van Doorn, 2013 : 194-195). La disparité binoculaire et les indices oculomoteurs relèvent, dans le cas des vues d'optique, de l'interaction avec les appareils. Ces instruments sont les zograscopes, également nommés boîtes optiques diagonales[11], les boîtes dioptriques (figure 7) et les boîtes catoptriques[12] (figure 8). Le zograscope est un appareil utilisé exclusivement dans les salons des bien nantis. Il est constitué d'un pied sur lequel repose un montant, au sommet duquel est fixée une lentille biconvexe à laquelle est adjointe, par un clapet, un miroir soulevé à 45 degrés par deux charnières lors du visionnement. La lentille et le miroir sont parfois remplacés par un miroir concave. Certains zograscopes possèdent une cheville placée dans le haut du montant, qui sert à contrôler la hauteur de la lentille et du miroir. Les boîtes catoptriques reprennent les composantes du zograscope dans un environnement clos. Les boîtes dioptriques, par vision directe, éliminent le miroir. Elles sont généralement plus longues. Les trois appareils sont donc pourvus d'une lentille et ils comprennent, parfois, un miroir. Ces intermédiaires optiques causent des ajustements oculaires (Blundell, 2015 : 7-12). Ces adaptations

10. Les indices monoculaires sont l'un des types d'indices visuels indiquant la profondeur. Ils sont issus des informations recueillies par un seul œil. À l'inverse, la disparité binoculaire, notamment la stéréoscopie, résulte des informations recueillies par les deux yeux. Les indices oculomoteurs relèvent, quant à eux, du mouvement des yeux.

11. *Zograscope* est un terme qui est apparu en 1753 en Angleterre (Blake, 2002 : 120). Il est utilisé actuellement en allemand et en français, mais il ne semble pas avoir été courant à l'époque dans ces deux langues.

12. Au XVIIIe siècle, il n'existe pas de vocabulaire propre à chacun de ces appareils. Les mots utilisés, *boîtes d'optique, Guckkasten* et *peepshows,* réfèrent à un ensemble de boîtes, dont les contenus peuvent varier et comprendre d'autres types de divertissements que des vues d'optique. Nous reviendrons sur cet aspect dans le second chapitre.

musculaires des yeux entraînent des interprétations cérébrales qui affectent le sens de la profondeur. Les objets se trouvant sur les gravures sont alors perçus comme se situant, au minimum, à deux mètres du regardeur[13]. La lentille ou le miroir biconvexe a également un effet sur la forme perçue. Pour le regardeur, les dimensions des estampes se dilatent et les gravures perdent de leur planéité, comme en témoigne cet extrait du texte d'Edmé Gilles Guyot : « Les estampes que l'on dispose de cette mani[è]re, peuvent aussi se placer dans les boëtes d'optiques où sont vus au travers d'un verre ; mais comme le verre étend et grossit l'objet, il faut alors les éclairer encore plus fortement » (1799 : 123). Elles deviennent également arrondies, soulevant les objets représentés de la surface de l'image (Blake, 2000 : 82-83 ; Poggi, Stafford et Terpack, 2001 : 96).

Contrairement à la disparité binoculaire et aux indices oculomoteurs, les indices monoculaires reposent sur des codes représentationnels qui se trouvent dans les gravures. Ils font appel à des modèles culturels artificiels d'observation des images, particulièrement du paysage. La tridimensionnalité du paysage, dans les vues d'optique, repose sur l'internalisation des méthodes suggérant une profondeur spatiale, dont la perspective. Si la transparence souhaitée des techniques perspectivistes appliquées au paysage n'est pas un *a priori* qui relève uniquement des vues d'optique, comme l'a démontré Anne Cauquelin dans son livre *L'invention du paysage* (2000 : 29-30), il s'agit de l'une des médiations de l'imagerie urbaine où elle est la plus fondamentale puisqu'elle caractérise le dispositif. Apparaissant comme des gravures peu complexes, les vues d'optique sont pourtant un moyen communicationnel qui manipule fortement la perception du regardeur et s'inscrivent dans la culture visuelle de l'époque.

Au rebours du modèle perspectiviste dont elles sont héritières, celui du quattrocento, les vues d'optique sont des images qui maintiennent leur profondeur, même si la largeur du champ visuel, qui est de 30 à 40 degrés lorsque la gravure est placée sous l'instrument d'optique, fait en sorte que le regard doit se déplacer sur les différentes parties de la représentation pour en saisir la totalité (Koenderink, Wijntjes et van Doorn, 2013 : 194). Dans le cas des gravures augsbourgeoises, cet effet est produit par des lignes de fuite décentrées et placées dans les diagonales. Cette mise en espace est utilisée par Leizelt, mais c'est dans les gravures de Habermann qu'elle est la plus efficace. Elle est facilement repérable dans *Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin* (figure 3). Dans cette œuvre, les points de fuite sont disposés dans les axes latéraux, ce qui

13. Nos propres observations à l'aide du zograscope n'ont pas produit cet effet qui a toutefois été constaté avec les boîtes d'optique. N'ayant pas effectué l'expérience avec un nombre élevé d'appareils, nous basons donc cette affirmation sur la thèse de Blake (2000 : 81).

permet de représenter certains détails, principalement les bâtiments, selon des axonométries obliques. Ce type de projection accentue l'effet de relief. Bien que le point de vue soit différent et qu'il n'y ait pas de juxtaposition des plans, l'utilisation de ce type de volumétrie perpétue les habitudes représentationnelles adoptées par les concepteurs de certaines cartes urbaines des XVIe et XVIIe siècles (Nuti, 1994 : 116). Élément fondamental de la composition des gravures, la perspective décentrée n'est pourtant pas employée systématiquement par tous les graveurs de l'Europe continentale, puisqu'un petit nombre de vues d'optique sont basées sur une perspective centrée.

S'ajoutent à la perspective d'autres techniques visuelles déjà utilisées pour les représentations paysagères. Il en va ainsi du point de vue oblique et surélevé ainsi que du fractionnement du panorama qui font partie des stratégies visuelles adoptées par les graveurs de vues d'optique. Inventés par les artistes de l'Europe du Nord installés en Italie au XVe siècle, ces modes de construction de l'image à l'organisation géométrique servent à obtenir un champ visuel plus large (Naddeo, 2004 : 24 ; Nuti, 1994 : 110-113). Ils permettent également de dessiner les édifices qui se trouvent au-delà du premier plan tout en diminuant les volumes dans l'éloignement. L'adoption d'un point de vue surélevé offre, de surcroît, l'avantage de ne pas briser l'unité perspectiviste. Il fait correspondre le point d'observation subjectif implicite à la position du regardeur penché vers la lentille, ce qui ajoute à la crédibilité de l'image. Surtout utilisée pour représenter des villes à partir d'un point de vue extérieur, cette mise en espace peut être repérée clairement dans *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent* (figure 4) et dans *Quebeck* (figure 6).

La volonté des graveurs d'accentuer la perspective linéaire des vues d'optique influence d'autres éléments de la composition et le choix des motifs. Pour créer un effet de proximité, le premier plan est souvent pourvu de détails texturés pour représenter le sol situé au centre ou les éléments architectoniques se trouvant sur les côtés, ce qui contraste avec l'arrière-plan où les motifs sont schématiques. De plus, l'avant-plan central tend à être dégagé. Les éléments qui s'y trouvent sont le plus souvent des figures humaines, des animaux, du mobilier urbain ou, dans le cas des scènes portuaires, des navires. Les interactions entre ces formes tendent à être simplifiées, sauf dans le cas de Probst. Ce dernier utilise un avant-plan un peu plus chargé mettant l'accent sur une scène de genre ou une anecdote visuelle qui repose sur un petit nombre de figures au premier plan. Ses confrères britanniques tendent plutôt à utiliser comme formes centrales des membres du public cultivé. Dans le cas de la Collection des prospects, les graveurs privilégient la présence de

personnages typés selon leur appartenance sociale. Les personnages rappellent les Cris de ville par leurs attitudes, leurs postures et leurs attributs.

Les Cris[14] sont des estampes, volantes ou intégrées à des suites, créées pour les élites civiques et représentant d'abord les métiers ambulants (McTighe, 1993 ; Milliot, 1995 : 65-78). À l'époque de Habermann et de Leizelt, ils englobent d'autres conditions socioculturelles et ils suscitent l'engouement aussi bien des nantis que des moins favorisés. Intégrés à la culture populaire, ils deviennent une source visuelle à double entrée où le regardeur peut s'identifier à l'image et où il peut être influencé par celle-ci. Les codes visuels sous-jacents aux Cris demeurent, malgré le changement de public, axés sur une vision des plus pauvres par les plus riches. Au XVIIIe siècle, ils sont encore utilisés à des fins éducatives auprès des enfants des demeures aisées. Il s'agit aussi d'un moyen adopté pour observer l'« autre » venant d'un ailleurs géographique durant le Siècle des lumières[15]. Typologique, cette approche réduit les personnages représentés à leur fonction dans la ville. Dans le cas de la Collection des prospects, les figures servent, de plus, à caractériser un site en offrant une nomenclature de signifiants actifs génériques, de marqueurs. Les vues d'optique augsbourgeoises ne sont toutefois pas uniformes. Lorsque les graveurs représentent des évènements d'actualité, leurs estampes tendent à présenter des personnages plus nombreux qui sont alors animés par un récit relativement fruste. Toutefois, dans ce cas, l'action se déroule habituellement au plan intermédiaire et le premier plan central continue d'être relativement dépouillé. Les figures y sont habituellement disposées en groupes épars ou elles sont isolées afin que l'œil puisse pénétrer l'espace représentationnel. Dans l'ensemble, les gravures de la Collection des prospects se distinguent par un refus de la narrativité à l'intérieur de l'espace discursif de la représentation pour éviter d'accrocher l'attention du spectateur sur des parties précises au profit d'un effet général de profondeur.

Habermann, Leizelt et leurs collègues recourent également régulièrement à des motifs qui présentent des lignes parallèles. Ces motifs établissent nommément des points de fuite qui semblent converger au loin. Les gravures représentant l'intérieur de la ville exploitent le plus souvent la linéarité des rues ; c'est le cas de *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec, Vuë de la haute ville a Québec*

---

14. Il faut ici noter que malgré leur nom, les Cris de ville ne furent pas toujours associés au paysage urbain. Leur association à la ville par le décor de façon récurrente date, selon l'historien Vincent Milliot, du XVIIIe siècle (1995 : 237-238).

15. L'historienne culturelle Melissa Calaresu (2013) affirme que l'intérêt pour les Cris liés aux voyages à l'étranger et plus particulièrement au Grand Tour se manifeste au XVIIIe siècle. Le développement de ce marché aurait, selon elle, une influence particulière sur les Cris imprimés dans les villes italiennes.

avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin et *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec*. Dans *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent* et *Quebeck,* ce résultat est plutôt obtenu en utilisant les rives du fleuve. Chez Habermann, les motifs servant à établir les points de fuite tendent à s'incurver légèrement, élargissant de ce fait l'avant-plan. Dans le cas des œuvres originales, l'ensemble de la mise en espace est dicté par les caractéristiques médiales que nous venons d'énoncer. Toutefois, les vues d'optique sont habituellement des gravures d'interprétation ; les choix compositionnels influencent alors la sélection de l'image de départ et la façon dont celle-ci est modifiée.

Les entraves créatives imposées par l'interprétation d'un modèle ne posent pas les mêmes limites aux graveurs lorsqu'ils utilisent un autre outil qui accroît l'effet tunnel : la perspective atmosphérique. Complètement contrôlée par le graveur, la régression tonale qui se produit en allant vers l'arrière-plan est intensifiée, dans certains cas, par le cadre foncé des représentations. Le cadre est souvent double pour les gravures provenant d'Augsbourg. Une fine ligne vient d'ordinaire délimiter l'image et une seconde ligne plus épaisse sert à créer l'effet de contraste. L'efficacité de cet encadrement varie selon les appareils d'observation. Il est opérant dans le zograscope, qui est un appareil ouvert où l'observateur voit son regard presque, mais pas entièrement, occupé par l'image dont il peut percevoir les bords. La perméabilité de l'outil implique que l'éclairage sur la feuille ne peut pas être contrôlé. Le cadre y sert donc de « coupure ontologique [16]» qui vient séparer la vue de ce qui l'entoure, l'espace réel de l'espace créé. Il délimite l'endroit où le regard doit se poser, il est le point d'appui permettant aux regardeurs de se projeter dans la profondeur. Il tend toutefois à rappeler au regardeur non expérimenté la planéité de la gravure qui sert de base à l'image tridimensionnelle (Blundell, 2015 : 12). La présence du cadre est moins perceptible dans les boîtes dioptriques et catoptriques, qui sont des assemblages fermés dont l'intérieur est parfois colorié en noir (Blake, 2000 : 86). La lumière y est le plus souvent contrôlée par des couvercles ou des clapets. L'espace de visibilité y est restreint par les instruments, l'observateur est coupé de ce qui l'entoure. L'œil du spectateur est entièrement occupé par l'image, comme le montre cet extrait d'une missive du philosophe français Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). D'abord signalée par Mannoni (1994 : 91), cette lettre date du 20 octobre 1764 :

16. Cette expression est empruntée à l'essai de l'historien de l'art Victor Stoichita. Réfléchissant au cadre comme objet symbolique au XVIIe siècle, l'auteur y définit le rôle des barrières physiques entourant les images mobiles dès la Renaissance tardive (1997 : 30-31).

> « C'est effectivement une optique telle que vous la décrivez dont nous avions parlé. Je n'aime point celles qui restant toutes ouvertes laissent de toutes parts entrer la lumière et présentent avec l'image les objets environnants. Vous me parlâtes d'une manière d'enclore tellement l'image dans la boîte par une espèce de cadre noir qu'on ne vît absolument que l'estampe » (Rousseau, [1728-1778] 1959 : 261).

Dans ces derniers appareils, comme dans plusieurs instruments optiques (della Dora, 2009 : 339), c'est donc la lentille de l'outil qui sert de seuil. La présence du cadre demeure toutefois importante pour créer l'effet de contraste, puisque la pénombre entourant la gravure n'en dissimule normalement pas les bords.

Les vues assemblées en rouleaux qui servent dans les boîtes dioptriques échappent partiellement à cette règle, puisqu'une partie de leur pourtour est souvent coupée et noircie par leurs utilisateurs[17]. Ce noircissement des bords sert alors à augmenter le contraste. Il vise également à accroître le trompe-l'œil en diminuant les indices susceptibles de révéler la matérialité de l'image. Cet usage est mentionné dans un texte signalé par Kaldenbach, le *Beyträge zur Optik* de Johan Bischoff publié en 1764 : « [...] *one should cover the flat mirror so much until one sees through the lens neither the edge of the painting* [*print*] *nor anything outside the edge, but only the painting almost entirely... In opticas in which one cannot cover the mirror one can help by blackening the edges of the image* » (cité dans Kaldenbach, 1985 : 90).

Le noircissement et le contrôle de l'espace regardé sont des moyens employés par les observateurs pour augmenter la profondeur perçue, alors que les graveurs utilisent le cadre. Il ne s'agit toutefois pas de la seule méthode à laquelle ces derniers font appel. Des masses sombres sont souvent placées sur les bords de l'avant-plan grâce aux jeux de lignes. Les stratégies compositionnelles employées pour créer ces masses prennent différentes formes. Pour les vues de Québec, deux méthodes sont mises en place. La première est un éclairage permettant la projection d'ombres dans *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec* (figure 2), *Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin* (figure 3), *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec* (figure 5) ainsi que dans *Quebeck* (figure 6) où une zone d'ombre rend plus foncée l'étendue d'eau jusqu'à la proue du navire central au plan intermédiaire. La deuxième méthode est l'utilisation d'un

17. Les bords du papier de certains exemplaires de la collection du Kunstsammlungen und Museen d'Augsbourg ont été complètement noircis jusqu'au cadre. Ces estampes faisaient partie d'un rouleau qui a été scindé. Nous avons aussi constaté que les pourtours des images intégrées aux rouleaux des collections privées Lotter et Prittwitz sont aussi noircis. Blake note que c'est également le cas de certains des exemplaires londoniens qu'elle a consultés (2000 : 85).

motif contrastant. Par exemple, dans *Quebeck,* il y a une succession de dégradés, puisqu'une bande de terre très foncée précède le jeu d'ombres sur le fleuve. Dans *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent* (figure 4), la rive à l'avant-plan est placée dans l'ombre à l'extrémité gauche et des motifs contrastant avec la pâleur de l'eau se retrouvent à droite[18].

D'autres types d'indices monoculaires sont également intégrés : l'exagération des dimensions relatives, la diminution des textures et la superposition partielle des motifs. Dans le cas de la Collection des prospects, la disproportion de la stature humaine sert à exagérer la distance relative entre les différents éléments représentés en s'appuyant sur une évaluation des distances basée sur l'expérience des regardeurs. Très présente chez Leizelt, cette technique est appliquée avec moins de constance par Habermann. C'est particulièrement le cas dans *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent* (figure 4) de Habermann, où les personnages situés sur le quai semblent beaucoup trop imposants. Ils ont presque la même taille que les figures humaines représentées au premier plan. Vus sous un zograscope, les nobles qui se pressent près de l'eau se détachent pourtant manifestement du bâtiment placé derrière eux. L'illusion résulte probablement d'un autre facteur : l'emploi de couleurs causant des vibrations tonales.

Du bon usage des couleurs

L'aspect arbitraire des teintes apposées sur les vues d'optique repose la plupart du temps sur un choix conscient. Désignées comme des enluminures[19], les couleurs des vues d'optique sont normalement peintes à l'aquarelle par les éditeurs, par les imprimeurs ou par les marchands ambulants pour en augmenter la valeur. Une publicité publiée en 1761 dans *L'Avant-coureur* pour le compte d'un éditeur-marchand annonce d'ailleurs ceci :

> Le sieur Huquier, fils, vient d'augmenter la collection de vues d'optiques de 20 morceaux différents d'un très bon effet : pour prévenir l'abus que les coureurs et les étaleurs d'estampes [marchands ambulants] font de cette sorte de curiosité, en les faisant enluminer à très-vil prix, & par conséquent très-mal ; le sieur Huquier s'est déterminer à ne leur point fournir de ses nouveautés en ce genre, & afin que les amateurs ne soient pas exposés à

18. Ces indications sont inversées si l'on observe l'image avec un appareil comprenant un miroir.

19. L'enluminure est définie ainsi au XVIIIe siècle : « Image ou estampes coloriée : cette for[m]e de peinture n'a d'autre mérite que l'éclat de ses couleurs, qui ne sont la plupart que des teintures qu'on applique à la gomme sur le papier, après l'avoir encollé avec une colle claire & blanche, & un peu d'eau d'alun » (Virloys, 1770 : 542).

> acheter ces enluminures défectueuses qui inondent aujourd'hui tout Paris & qui font infiniment au-dessous de celles que le sieur Huquier fait faire sous ses yeux avec soin & vérité (1761 : 391).

Dans le cas des éditeurs et des imprimeurs, les couleurs ont probablement été appliquées au moyen d'un pochoir, pour quelques motifs, dans une logique de multiplication[20]. Certains acheteurs choisissent de colorier eux-mêmes les estampes. Pour ce faire, ils se servent des instructions disponibles dans certains manuels, dont les *Nouvelles récréations physiques et mathématiques* de Guyot (1706-1786), qui sont publiées d'abord en français, de 1772 à 1775, puis traduites immédiatement en allemand à Augsbourg entre 1772 et 1777[21]. Les tonalités sont normalement sélectionnées en fonction de l'effet physiologique des vibrations tonales (Blake, 2000 : 80). Déjà connue empiriquement à l'époque, la chromostéréopie[22] influence quasi systématiquement le choix des couleurs, ce qui explique la présence de motifs d'un rouge intense sur toutes les vues d'optique. Les couleurs les plus brillantes et les plus opaques[23], réparties sur la surface des représentations, cherchent aussi à créer le même effet de profondeur (Blake, 2000 : 80). Dans ce contexte, les choix picturaux ne relèvent pas d'une vraisemblance qui permettrait, par exemple, d'interpréter les couleurs des uniformes dans *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec, Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec, Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin, Quebeck* et *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent* sous l'angle de l'appartenance à un corps militaire allemand ou anglais précis. Les coloris sont des outils dynamiques qui participent à l'illusion.

Les couleurs des vues d'optique, dont celles de la Collection des prospects, présentent une autre caractéristique singulière qui est liée indirectement au cumul des indices de profondeur : elles donnent l'impression d'avoir été étalées sans précision. Ce manque de finesse dans l'apposition des pigments résulte de la présence des instruments d'optique lors de l'observation. Les couleurs perçues

---

20. L'utilisation d'un patron formé en découpant des fenêtres suivant le dessin des motifs à colorier est une technique qui voit le jour dès l'apparition de la gravure. Elle est destinée à colorier rapidement de grands tirages. La méthode perdure jusqu'au XIX[e] siècle pour les cartes géographiques, les estampes populaires, les plans et les cartes à jouer (Préaud, 1996 : 18).

21. Conçu en plusieurs volumes, le livre est publié chez Kletts sous le titre : *Neue physikalische und mathematische Belustigungen*.

22. La chromostéréopie est due à des réfractions différentes du bleu et du rouge dans l'œil. Le rouge se projette plus près de la fovéa que le bleu. Sur une représentation, il est donc perçu comme étant en avant du bleu (Schwartz, 1971 : 25-27).

23. Augsbourg était d'ailleurs renommée pour la pratique nommée la « manière allemande », qui consistait à apposer des couleurs opaques sur les documents topographiques (Pedley, 2005 : 67-69).

sur les gravures à l'œil nu ne correspondent pas à celles vues à travers la lentille, le miroir concave ou le miroir. L'utilisation des appareils provoque des aberrations chromatiques et des flous (Koenderink, Wijntjes et van Doorn, 2013 : 198-199). En partie corrigées par l'œil, ces altérations causées par les outils optiques restent tout de même assez significatives pour que l'application minutieuse des couleurs sur les gravures ne soit pas nécessaire, sauf si le producteur désire que les estampes aient une valeur en dehors de leur utilisation avec les instruments. C'est le cas des vues d'optique anglaises dont les couleurs sont appliquées avec soin et qui sont publicisées pour leur valeur comme objet décoratif dans des catalogues comme le *Carington Bowles's New and Enlarged Catalogue of Useful and Accurate Maps, Charts, and Plans* produit par Bowles en 1784 :

> *The following Sets consists of a large Variety of perspective Views, containing remarkable Views of Shipping, eminent Cities, Towns, Royal Palaces, Noblemen and Gentlemans Seats and Gardens in Great Britain, France and Holland, Views of Venice, Florence, Ancient and Modern Rome, and the most striking public Buildings in and about London. Esteemed not only for Furniture, but are likewise much used, properly coloured, without Frames, for Viewing in the Diagonal Mirrours, or Optical Pillar Machines, in which Method of looking at them, they appear with surprizing Beauty, and magnify almost to the size of the real Building ; any of them may be had separate* (1784 : 70).

Nous supposons que c'est également le cas des vues d'optique imprimées par Probst, dont les couleurs sont recherchées. Ces gravures auraient alors un statut plus élevé que les estampes de la Collection des prospects, qui sont coloriées négligemment. En cela, la situation augsbourgeoise semble respecter un schéma global où les vues d'optique passent d'un statut s'apparentant à celui d'une œuvre décorative à celui d'objet de divertissement. Dans l'ensemble, plus les vues d'optique sont tardives, plus la mise en couleur est sommaire et privilégie l'application d'un nombre restreint de couleurs. Outre leur rôle dans la création de l'illusion, ces couleurs servent essentiellement à distinguer des signifiants génériques : le ciel, l'eau, etc. Les teintes apposées prennent alors le rôle qu'elles occupent dans d'autres imprimés topographiques, principalement les cartes (Pedley, 2005 : 67-69).

L'effet et le texte

Les instruments optiques sont donc des médiateurs actifs dans la création de la partie graphique des estampes. Leur influence se fait aussi sentir sur le texte qui les accompagne. L'interversion de l'image par le miroir, dans plusieurs des instruments, amène certains éditeurs à adapter une partie des intitulés. Les représentations

sont habituellement accompagnées d'un texte dont la disposition varie peu. Chez tous les éditeurs, un titre, une description complète ainsi que des informations concernant le producteur sont inscrits dans le sens habituel de lecture au bas de l'image[24]. Dans le cas des vues allemandes, françaises et italiennes, un deuxième titre inversé et raccourci vient souvent chapeauter la représentation. Inexistant en Angleterre, ce renversement permet de maintenir l'accès à une description durant le visionnement. Il est appliqué invariablement aux imprimés de la Collection des prospects. À cette influence du médium sur la mise en forme du scriptural s'ajoutent des adaptations concernant le support des estampes. Les vues d'optique utilisent un format horizontal typique des représentations paysagères qui conforte une structure axée sur une représentation du lointain.

Les vues d'optique cherchent à créer un espace mimétique qui semble aller de soi parce qu'il repose sur une profondeur artificielle s'appuyant sur des conventions représentationnelles ayant perduré. Intégrés au vocabulaire visuel collectif servant à décrire le paysage au XVIIIe siècle, ces codes paraissent d'autant plus transparents. L'aspect de *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec, Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec, Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin, Quebeck* et *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent* est donc, en partie, le fruit de l'application de certains principes compositionnels tributaires de l'effet recherché : une tridimensionnalité immersive. En raison du médium utilisé, les gravures sont soumises à un certain nombre de conventions qui agissent sur leur contenu. Les restrictions imposées par le dispositif influencent la sélection des sources qui sont interprétées par les graveurs ainsi que les décisions concernant l'iconographie retenue. La forme des gravures est aussi marquée par la présence anticipée des instruments d'optique lors de la réception. Seule partie se trouvant dans les trois appareils, la lentille est l'acteur technologique déterminant dans la création des vues d'optique.

La lentille, les vues d'optique et la chambre noire

La relation des estampes avec la lentille explique qu'il y a une cohésion visuelle à l'intérieur de la Collection des prospects et, plus largement, entre les estampes des éditeurs continentaux européens de vues d'optique. Elle est également fondamentale pour comprendre les similitudes flagrantes qui existent entre les

24. Quoique toujours présentes lors de la publication, les descriptions peuvent avoir été coupées de certains exemplaires destinés à des rouleaux. Dans les rouleaux des collections privées Lotter et Prittwitz, les intitulés étaient souvent reportés au dos des gravures. Sur ces exemplaires, les textes des revers ne sont pas toujours écrits dans le sens habituel.

gravures augsbourgeoises et certaines œuvres, représentant la ville, conçues à la même époque. En effet, un autre instrument intégrant une lentille convexe et, la plupart du temps, un miroir incliné à 45 degrés attire l'intérêt des foules à peu près au même moment : la *camera obscura* ou chambre noire. Bien que la chambre noire ait fait partie des outils utilisés par les peintres depuis la fin du XVIe siècle[25], c'est au XVIIIe siècle que des modèles portatifs de petite taille deviennent accessibles à un large public. Son utilisation devient alors généralisée pour dépeindre et observer le paysage[26]. Au cours du Siècle des lumières, l'artiste paysagiste le plus prééminent travaillant avec l'aide de la *camera obscura* est sans contredit Giovanni Antonio Canal (1697-1768) dit Canaletto (Fritzsche, 1936 : 158-194 ; Gioseffi, 1959)[27]. Certaines des représentations de cet artiste sont d'ailleurs copiées par les éditeurs ou les graveurs de vues d'optique, dont Leizelt[28]. Quelques-unes des plaques de Canaletto sont aussi rachetées par la firme Remondini et imprimées comme vues d'optique (Minici, 1988 : 212). Tout comme les appareils fabriqués pour les vues d'optique, la chambre noire inverse l'objet de départ, cause un rendu linéaire, affecte la construction des volumes et intensifie les effets de lumière. Les deux instruments tendent également à jouer sur la succession des plans et à créer des distorsions d'échelle[29]. Enfin, ils ont tous les deux comme effet d'offrir à voir un paysage fragmenté et cadré à travers une image lumineuse, évanescente et

25. Depuis la parution du livre de David Hockney en 2001, un débat a lieu concernant l'époque des premières utilisations de la *camera obscura* par les peintres. À l'instar de Michael J. Gorman, nous rejetons la datation d'Hockney en ce qui concerne les chambres noires (2003 : 95-96).

26. Plusieurs traités destinés aux artistes ou au grand public prescrivent alors l'étude des images fournies par la *camera obscura*. C'est le cas de *A Treatise of Optics Containing Elements of Science* (1775) de John Harris, *Rational Recreations* (1782) de William Hooper, de *The Complete Dictionary of Arts and Sciences* (1764) édité par T. H. Crocker, de *Méthode pour apprendre le dessein* (1755) de Charles Antoine Jombert, de *Saggio sopra la pittura* (1763) de Francesco Algarotti et de *The Art of Drawing, and Painting in Water-Colours* (1732). Certains ouvrages témoignent également de son utilisation pour observer le paysage lors de voyages, par exemple : *Apodemik oder die Kunst zu reisen* (1795 : 62) de Franz Posselt ou *Travels to Discover the Source of the Nile, in the Years 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, and 1773* (1790 : viiii-ix) de James Bruce.

27. Au XVIIIe siècle, plusieurs artistes reconnaissent utiliser la chambre noire tout en affirmant qu'il faut distinguer ce type de reproduction mécanique du travail de l'artiste. C'est le cas de plusieurs peintres actifs en Angleterre : Josuah Reynolds (1723-1792), Thomas Sandby (1721-1798), Benjamin West (1783-1820), John Singleton Copley (1738-1815), auxquels il faudrait peut-être ajouter Paul Sandby (1731-1809) qui rachète la *camera obscura* de son frère à la mort de ce dernier (Caron et Shafer, 2008 ; Bonehill et Daniels, 2009 : 23). Dans la péninsule italienne, en dehors de Canaletto, l'artiste le plus connu pour son emploi de la *camera obscura* est Bernardo Belotto (1722-1780).

28. Leizelt adapte au moins deux représentations de Canaletto : *Vue du Pont Relate de Venise* et *Vue de la Rotonde de l'Intérieur de la Rotonde dans le Jardin de Ranelach*.

29. Concernant plus précisément l'influence de la *camera obscura* sur les représentations paysagères, voir la spécialiste de la culture visuelle anglaise Marie-Madeleine Martinet (1981 : 76) et l'historienne de l'art Shearer West (1999 : 91).

flottante. Il existe plusieurs exemples connus où un appareil peut être manipulé à la fois comme boîte catoptrique et comme chambre noire (Huhtamo, 2012 : 37 ; Mannoni, 1994 : 10).

Les vues d'optique s'inscrivent dans ce contexte de création influencé par la vogue entourant les appareils optiques durant le Siècle des lumières. Elles partagent visuellement des traits avec les images fixées par les artistes à l'aide de la *camera obscura*. Les représentations paysagères et les vues de ville de l'époque subissent l'influence de la lentille, dont la prédominance est liée aux goûts et aux compétences culturelles des agents humains en présence, créateurs et regardeurs. L'homogénéité compositionnelle qui en résulte facilite l'appropriation des estampes déjà en circulation par les graveurs de vues d'optique. Celles-ci sont également marquées par les modes d'élaboration de la gravure et par les déterminismes engendrés par un agent prépondérant : le dispositif. Artificiels, les paysages qu'elles mettent en scène sont des constructions qui reposent sur des référents visuels culturellement connotés. Pourvues de traits généraux de la ville laurentienne, les représentations de Québec par Habermann et Leizelt découlent de ce que Becker nomme la correspondance entre « les fragments de la réalité que les fabricants veulent représenter » et « les éléments conventionnels disponibles dans le médium utilisé » (2009 : 36). Leur forme et leur contenu résultent aussi de leur genèse dans un environnement éditorial précis. C'est à ces modalités d'élaboration que nous allons maintenant nous attarder.

L'INFLUENCE DES ORIGINES : AUGSBOURG ET L'ACADÉMIE IMPÉRIALE D'EMPIRE DES ARTS LIBÉRAUX

Ville franche du Saint-Empire romain germanique de 1276 à 1803, Augsbourg devient l'un des centres de production germanique de la gravure sur bois à la fin du XVe siècle. Les premiers graveurs augsbourgeois qui acquièrent une certaine notoriété sont actifs à partir de 1490. Il s'agit des frères Hopfer[30], dont le plus connu est Daniel, considéré comme l'inventeur de la gravure au burin, et de la famille Brugkmair[31] (Hind, 1963 : 108 ; Stewart, 2013 : 263). Sur le plan de la quantité, l'agglomération est le troisième centre de production derrière Paris et Londres dès le XVIIe siècle, titre qu'elle conserve jusqu'à la fin du siècle suivant (Carey et Griffiths, 1994 : 12 ; Seitz, 1986 : 116). Frappée par un déclin imputable aux évènements politiques, à une décroissance démographique, à l'immobilisme

30. Daniel Hopfer et ses frères Hieronymus et Lambert Hopfer. Faussement attribuée à Dürer dans certains écrits, la découverte de la gravure au burin est due à Daniel Hopfer (Stewart, 2013 : 263).

31. Hans Burgkmair (1473-1531) et son fils Hans Burgkmair le Jeune (1500-1562).

du conseil de ville et à de nouvelles barrières tarifaires, Augsbourg voit diminuer progressivement le nombre de graveurs actifs en ses murs à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle (Bushart, 1989 : 340 ; Mančal, 2010 : 5). Le nombre d'ateliers de gravure passe de 71 en 1731 à 50 en 1780 (Mančal, 2010 : 14).

Cette situation cause des tensions entre les éditeurs et les artisans concernant les salaires (Mančal, 2010 : 14). Elle entraîne aussi, selon le trésorier de la ville Paul von Stetten, une dégradation de la qualité des œuvres : « *Allein die Anzahl der Verleger vermehrte sich allzu sehr, und eben darüber verminderte sich die Anzahl der Künstler. Einige Wenige blieben der Kunst und dem Geschmacke getreu, die meisten trachteten allein nach Brod*[32] » (1779 : 14). L'envergure des opérations demeure tout de même élevée. En se basant sur les écrits du spécialiste de l'histoire allemande James J. Sheehan, lequel affirme que la concentration géographique d'un grand nombre d'artisans à un même endroit signifie que la production n'est pas destinée à un marché local (1989 : 107), il faut présumer qu'il s'agit encore d'un commerce d'exportation malgré la réduction des effectifs. Cette théorie semble se vérifier pour la production des vues d'optique.

L'Académie impériale d'empire des arts libéraux

C'est dans ces circonstances que le graveur protestant Johann Daniel Herz l'aîné (1694-1754) met sur pied l'Académie impériale d'empire des arts libéraux[33] au courant des années 1750, pour laquelle un privilège impérial[34] lui est accordé pour dix ans, comme en témoigne le *Die schon längst von vielen eifrigst verlangte Nachricht von der Beschaffenheit, Einrichtung und Vorhaben der Kaiserl. privilegirten Gesellschaft der freien Künsten und Wissenschaften* (1753). Par la suite, il demande la permission de collaborer avec les personnes de son choix sans égard à leurs

---

32. Nous traduisons : « Le trop grand nombre d'éditeurs a réduit le nombre d'artistes. Quelques-uns sont restés fidèles à l'art et au goût, mais la plupart n'ambitionnent qu'à gagner leur vie ».

33. L'Académie subit de nombreux changements de nom durant son existence et elle est désignée par différents libellés dans les publications récentes. Lors de sa fondation, elle est d'abord nommée la *Societas Atrium Leberarium*. Lorsque Johann Daniel Herz von Herzberg en prend possession à la suite de la mort de son père, elle prend l'appellation de *Caesareo-Franciscae Artium liberatium Academia*. Dans la littérature allemande contemporaine, elle porte le plus souvent le nom de *Kaiserlich Franciscische Akademie* ou *Kaiserlich Franciscische Akademie Der Freien Künste und Wisseschafte* (Baer, 1998 : 407, 495-496 ; Bushart, 1989 : 340-341). Nous utilisons l'appellation française courante, qui est aussi celle employée sur les gravures.

34. Le privilège impérial protège un éditeur des fraudeurs voulant faire des copies non autorisées des œuvres. Dans les États germaniques, pour ce type d'assurance légale, il s'agit de la protection la plus étendue géographiquement en raison des dimensions du territoire contrôlé par l'empereur (Carey et Griffiths, 1994 : 12).

pratiques religieuses[35], ce qui lui est accordé en 1755 (Bushart, 1989 : 341). À la mort de Herz, il est d'abord suggéré de transférer la gestion de l'entreprise à l'académie officielle de la ville, la *Reichsstädtlische Kunstakademie* instituée entre 1710 et 1715. C'est finalement son fils, Johann Daniel Herz von Herzberg, qui en hérite en 1755, alors qu'il est installé à Vienne (Bushart, 1989 : 341). C'est sous sa gouverne que l'Académie imprime des vues d'optique, dont celles de Québec qui sont créées par les ateliers de Habermann et de Leizelt.

L'Académie est un projet ambitieux dont l'objectif est de faire d'Augsbourg un lieu d'excellence pour les arts graphiques par la mise sur pied d'une collection de modèles, la création d'un espace de discussion et d'exposition, la publication d'une revue sur les arts et l'offre de lectures publiques (Bushart, 1989 : 341). Sa création suscite l'intérêt de nombreuses personnalités germanophones qui en sont membres honoraires ou qui entretiennent une correspondance avec les Herz. Ce réseau comprend des intellectuels, artistes et penseurs, installés dans le Saint-Empire ou ailleurs sur le continent européen[36]. Parmi ceux-ci, notons Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), historien de l'art et théoricien du néoclassicisme allemand renommé, Johann Georg Wille (1715-1808), graveur influent installé à Paris, Anton Raphael Mengs (1728-1779), peintre néoclassique originaire de Bohème qui s'est fixé à Rome, Martin von Meytens (1695-1770), peintre officiel de la cour des Habsbourg, ainsi que Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780), théoricien de l'art, peintre et directeur des académies des beaux-arts de Dresde et Leipzig (Bushart, 1989 : 341). Malgré ce réseau prestigieux, l'intégration de l'Académie au réseau institutionnel local ne va pas sans heurts. L'académie officielle la perçoit comme une rivale et des tensions surgissent avec la guilde concernant le statut des artistes. (Bushart, 1989 : 340). Un procès oppose d'ailleurs la *Reichsstädtlische Kunstakademie* à l'Académie impériale d'empire des arts libéraux en 1778[37].

En fin de compte, l'institution créée par les Herz participe peu à la formation des graveurs et à la dissémination des courants théoriques sur l'art à l'exclusion d'une revue, dont la publication est de courte durée, et de l'envoi de modèles en plâtre par Mengs à Augsbourg (Bushart, 1989 : 342). L'Académie est surtout

35. Pour préserver l'équilibre entre les catholiques et les protestants, des règles de représentativité religieuse, dites de biconfessionnalité, sont habituellement respectées à Augsbourg.

36. Ce soutien s'expliquerait par l'intention affichée de former d'excellents graveurs capables de reproduire les tableaux des peintres allemands (Bushart, 1989 : 341).

37. Le compte rendu de ce procès est présenté dans un document imprimé : *Versuch über die Naturgeschichte des Maulwurfes und die Anwendung verschiedener Mittel ihn zu vertilgen mit kupfern* (La Faille, 1778).

une maison d'édition dont les objectifs financiers diffèrent peu de ceux de ses concurrents augsbourgeois. Discréditée à cause de la gestion financière obscure et désastreuse de Herzberg, l'Académie voit ses activités péricliter dès la fin des années 1780 et elle est définitivement dissoute, peu après la mort de Herzberg, en 1793 (Baer, 1998 : 407 ; Bushart, 1989 : 341). Le contexte de production augsbourgeois et les dynamiques qui règnent dans les activités de la maison d'édition ont des répercussions sur les vues d'optique de Habermann et de Leizelt. C'est de l'influence de ce milieu sur le contenu et le format des vues d'optique que nous traiterons dans les prochaines pages en nous attardant à la disponibilité des sources, aux objectifs commerciaux et artistiques, aux contraintes matérielles ainsi qu'aux conséquences de la censure.

La reprise, la création et la traduction : la vue de ville

Tourné vers une production de masse, le milieu de l'édition augsbourgeois est depuis longtemps engagé dans la création de représentations du paysage bâti. Au milieu du XVIIIe siècle, les éditeurs iront jusqu'à faire voyager certains graveurs en leur nom pour produire des modèles[38]. Ces images volantes illustrant des villes, des jardins et des bâtiments sont l'un des principaux produits des graveurs augsbourgeois (Mančal, 2010 : 15). À celles-ci, il faut ajouter d'autres types de représentations urbaines qui font partie des principaux axes de la production graphique augsbourgeoise. En effet, plusieurs éditeurs se sont spécialisés dans la création de cartes et de traités géographiques depuis le XVe siècle (Ritter, 2014 : 10-19 ; Seitz, 1986 : 116). De nombreux cartouches de vues citadines y sont inclus. Suivant une longue tradition de la gravure qui consiste à s'approprier une autre œuvre, en tout ou en partie, à l'adapter et à en changer le sens, les artisans concevant des vues d'optique utilisent ces images.

En plus de ce bassin principal, les graveurs peuvent puiser dans les vastes collections que les éditeurs augsbourgeois constituent grâce à un système de poste, exceptionnellement régulier pour l'époque (Mančal, 2010 : 8), qui leur permet d'obtenir des parutions récentes. Parmi ces estampes se trouve un bon nombre de gravures anglaises qui sont importées pour être copiées par les graveurs augsbourgeois depuis le milieu du XVIIIe siècle (Clayton, 1997 : 274). L'obtention des gravures provenant de Londres n'est pas nécessairement directe.

38. Par exemple, les dessins de Friedrich Bernard Wermer (1590-1776) servent de base à 278 gravures chez Martin Englebrecht (1684-1756), à 138 chez Johan Georg Merz (1694-1762), à 89 chez Jeremias Wolff (1663-1724) et à 109 chez Johan Christian Leopold (1699-1755) (Milano, 2011 : 81).

Les historiens de l'art France Carey et Antony Griffiths avancent que les contacts entre les éditeurs londoniens et leurs collègues allemands sont limités à cause de la barrière linguistique (1994 : 19-20). Les interactions s'effectueraient le plus souvent grâce à des correspondants qui maintiennent les liens avec Londres et qui consignent un large éventail de publications anglaises pour les vendre dans les États germanophones[39]. Les gravures ont aussi pu être obtenues par le marché de la revente en passant soit par les colporteurs de gravures, soit par les encans.

Les emprunts de la Collection des prospects à des représentations créées à Augsbourg et à des œuvres européennes appréciées à l'époque sont visibles chez Leizelt. Il utilise comme modèle des estampes du graveur augsbourgeois Karl Remshart (1678-1735) ainsi que des gravures inspirées par des artistes comme Canaletto, Joseph Vernet (1714-1789), Jan Arends (1738-1805), Jacques Rigaud (1680-1754) ou Nicolas Ozanne (1728-1811). Présents sur les lieux dépeints, ces artistes sont, pour la plus grande part, clairement désignés dans les crédits de création au bas des gravures de Leizelt, puisque leur nom ajoute à la crédibilité de l'image. Dans le cas des représentations américaines de Leizelt, les attributions ne sont pas toujours signalées. Dominique Serre (1719-1793), François Denis Née (1732-1817) ainsi que le Chevalier d'Epernay[40] sont mentionnés comme les créateurs des œuvres desquelles sont tirées les vues des Caraïbes et de l'Amérique du Sud[41]. Les batailles navales, *Etat malheureux du Quebeck et de la Surveillante vaisseau de guerre francois* (figure 9) et *Combat memorable entre le Pearson et Paul Jones* (figure 10), sont attribuées au peintre de marines anglais Richard Paton (1717-1791) sans que l'on mentionne les artisans qui ont gravé ces tableaux[42].

---

39. C'est l'éditeur Bremer & Sohn à Braunschweig qui domine l'importation d'estampes anglaises dans le Saint-Empire (Carey et Griffiths, 1994 : 200).

40. Nos recherches ne nous ont pas permis d'identifier clairement ce personnage. Nous savons seulement qu'il s'agit d'un militaire français.

41. Il s'agit de quatre gravures : *Première vue du Fort Royal de la Martinique du côté de la mer, Deuxième vue du Fort Royal : Prise de la première embrasure de la baterie de la Prison, Deuxième vue du Fort de la Martinique/du côté de la Rade des Flamands prise à mi-côte du Morne de l'habitation de Mme Claverit* et *Vue du Fort Royal de la Martinique du Cote du Port.*

42. James Filttler et Daniel Lerpinière sont les graveurs londoniens des deux eaux-fortes ayant inspiré Leizelt. *The distressful situation of the Quebec & the Surveillante,* datant de 1780, a servi pour *Etat malheureux du Quebeck et de la Surveillante vaisseau de guerre francois* ; et *The memorable engagement of Captain Pearson of the Serapis,* également publiée en 1780, est la source de *Combat memorable entre le Pearson et Paul Jones.*

Cependant, la lettre[43] au bas de l'image ne mentionne pas les modèles exploités pour créer les images des villes de l'Amérique septentrionale.

D'abord identifiée par Pierce, la source ayant servi à créer *Quebeck* est publiée à compte d'auteur le 15 février 1775[44] (2007 : 24). Il s'agit de *View of the Royal Dockyard at Chatham* (figure 11), une estampe au burin créée par Pierre Charles Canot (1710-1777), un graveur d'origine française résidant à Londres. La gravure a été effectuée d'après un dessin de John Hamilton Mortimer (1740-1779), lui-même conçu d'après une huile sur toile de Paton. L'accès de Leizelt à cette estampe s'explique d'abord par la faveur dont elle jouit. Les œuvres de Canot et Woollett sont extrêmement populaires à l'époque et elles sont amplement commentées dans les périodiques qui circulent dans les États germaniques (Clayton, 1993 : 129-130 ; Carey et Griffiths, 1994 : 14). Elles apparaissent également dans certains manuels[45] destinés aux collectionneurs issus d'un nouveau groupe social en expansion relative : le public cultivé. De plus, les gravures d'après Paton font partie des premières estampes anglaises à être le sujet d'une critique dans le périodique allemand *Bibliothek der schönen Wisseschaften und der freyen Künste* en 1759 (Clayton, 1993 : 126). Par la suite, elles seront commentées dans le *Bibliothek der schönen Wisseschaften und der freyen Künste* (Clayton, 1993 : 126). Tout porte donc à croire qu'elles sont aisément disponibles dans les États germaniques à cette époque.

L'absence de la mention de responsabilité s'explique probablement par le motif de départ. En effet, les publications de la Collection des prospects omettent généralement la source lorsqu'elle ne renforce pas l'authenticité du paysage qui est donné à voir. Exceptionnelle dans la pratique de Leizelt, cette absence est plus fréquente chez d'autres graveurs de l'Académie. C'est particulièrement le cas des graveurs qui semblent avoir employé peu de matériel de première main, dont Johann Baptist Konrad Bergmüller (1724-1785) qui réalise des vues de Bruxelles où la ville ressemble, selon Deltour-Levie, à une agglomération urbaine allemande (2006 : 5). C'est également dans cette lignée que s'inscrit le travail de

43. Pour la gravure, le terme *lettre* désigne les indications relatives aux circonstances de réalisation et à la vente. Elle comprend, entre autres, la signature et les mentions d'intervention qui sont indiquées par des abréviations (Sanciaud-Azanza, 2000 : 131).

44. Cette information est indiquée directement sur la représentation en raison de la législation britannique. L'acte dit de Hogarth, de 1734, force les éditeurs à indiquer dans la légende la date et le lieu de production (Deltour-Levie, 2006 : 57 ; Rose, 2010 ; 81-84).

45. *The Fishery,* qui sert de source à Leizelt pour *L'Arrive du Prince Quillaume Henry, fils du Roy d'Angleterre a Nouvelle York en Amerique 1781 le 16 octobre,* fait d'ailleurs partie des œuvres dont Carl Ludwig Junker recommande l'acquisition dans *Erste grundlage zu einer ausgesuchten Sammlung neuer Kupferstiche* (1776 : 17).

Habermann, dont les vues de Québec sont inventées. Contrairement à Leizelt, les sources de Habermann sont rarement identifiées sur ses vues d'optique, peu importe l'endroit qui est dépeint.

Avant de revenir au système d'emprunt, nous devons noter deux éléments relatifs aux interactions entre les différentes composantes textuelles inscrites au bas des images éditées par Herzberg. Premièrement, la référence présente dans le bas des vues d'optique de la Collection des prospects agit en concordance avec le titre identifiant le site. Ce titre a une forme descriptive qui est là pour renforcer la crédibilité des représentations. Il peut être court, comme c'est le cas pour *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec, Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin, Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent* ou *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec,* ou il peut être complété par une légende, comme c'est le cas de *Quebeck*: « Quebeck, une Ville de Canada dans l'Amerique Septentrionale auprès du rivage gauche du fleuve St-Laurent, elle étoit la Capitale de la nouvelle France, mais les Anglais la prirent en 1759 et par la paix suivante elle fut cédée à la Couronne d'Angleterre avec le Canada en entier ».

Lorsqu'il y en a une, la légende établit donc un contexte référentiel additionnel. Le deuxième élément, la présence de la lettre dans l'espace au bas de la gravure, relève d'une tout autre dynamique. Courante dans l'estampe demi-fine et la gravure d'actualité (Sanciaud-Azanza, 2000 : 133-134), la lettre comprend la signature du graveur. Elle est rarement incluse dans les vues d'optique françaises et allemandes. L'identification presque systématique du nom des graveurs par l'Académie est donc une exception. Vraisemblablement, cette décision éditoriale résulte des objectifs qu'elle s'est fixés comme institution, c'est-à-dire de rehausser le statut des graveurs et d'émuler l'estampe de qualité. Elle favorise également l'identification des gravures pour des acheteurs potentiels lors de la mise en circulation. En effet, à l'époque, la mention est souvent ajoutée pour inciter les collectionneurs à acheter des lots conçus par un graveur en particulier. Ces modalités d'élaboration de l'écrit ne touchent pas que les vues d'optique représentant des villes, des jardins ou des bâtiments. Elles s'appliquent à d'autres types d'images dont le contenu est emprunté à des sources existantes.

En effet, aux représentations du paysage construit reprises par les graveurs de la Collection des prospects, il faut ajouter un ensemble de scènes bibliques probablement inspirées de la production locale. Les almanachs et les images dévotionnelles sont une autre facette importante de l'édition augsbourgeoise (Carey et Griffiths, 1994 : 12 ; Seitz, 1986 : 116). Les images dévotionnelles occupent d'ailleurs une place centrale dans le catalogue de l'Académie impériale d'empire

des arts libéraux, le *Verzeichnuß Des halben Theils Der, Von der Augspurgischen Gliederschafft Der Kayserlich Franzischen Academie freyer Künsten errichteten Tontine Oder Leib-Renten* (1757), dont la parution précède le moment où la maison d'édition prend part au marché des vues d'optique. Le développement d'Augsbourg comme centre de production de vues d'optique est donc dû à l'accessibilité d'un large éventail de gravures qui peuvent être copiées ou interprétées[46]. Le choix de Herzberg de développer une série de vues d'optique s'inscrit dans ce contexte. L'Académie impériale d'empire des arts libéraux bénéficie de sources immédiatement disponibles ainsi que d'un marché de diffusion déjà structuré à un moment où elle connaît d'importants problèmes financiers[47]. De plus, ce réseau lui permet d'exiger des sommes assez élevées. À la fin du XVIIIe siècle, les éditeurs augsbourgeois sont les seconds en importance pour la finesse et les prix[48] de leurs estampes destinées aux appareils optiques.

L'appartenance de *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec, Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec, Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin, Quebeck* et *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent* à la Collection des prospects n'a pas seulement des répercussions sur le contenu des représentations. Les intitulés utilisés et le format retenu dépendent directement des exigences des éditeurs. Les vues d'optique de la Collection des prospects sont pourvues de titres descriptifs, au bas de l'image, en allemand et en français[49]. En plus, un titre en français dont la graphie est inversée chapeaute la représentation. L'utilisation de la langue française sur les gravures est directement liée au mercantilisme de Herzberg. Elle augmente les débouchés commerciaux en permettant une diffusion dans les États francophones. La reprise de certaines des vues d'optique de la Collection des prospects par Jean Zanna en Belgique ainsi qu'André Basset et Jean-François Chereau à Paris suggère d'ailleurs que les estampes éditées par Herzberg ont bel et bien fait l'objet d'un

---

46. En omettant les images religieuses, ce catalogue comprend surtout des portraits de souverains, de la gravure reprenant des peintures d'histoire et des paysages.

47. Pour en savoir plus sur la situation financière de l'Académie entre 1775 et 1790, consulter le catalogue publié par l'historien Josef Mančal (2010 : 8).

48. C. J. Kaldenbach évalue que le prix d'une vue d'optique provenant d'Augsbourg oscille entre un et deux florins augsbourgeois, ce qui correspond, compte tenu du taux de change de l'époque, à un montant de huit demi-pennies à trois shillings. Les vues d'optique londoniennes sont vendues, pour leur part, de dix-huit shillings à deux livres. Le prix des vues parisiennes et italiennes est beaucoup plus bas (Kaldenbach, 1985 : 101-102).

49. La version allemande utilise des graphies différentes selon les exemplaires. Elle est le plus souvent en antiqua, mais le fraktur est parfois utilisé pour l'allemand. L'antiqua correspond à la typographie de notre alphabet actuel et c'est la forme d'écriture normale de la plupart des autres pays européens durant le Siècle des lumières. La version française est toujours en antiqua.

commerce sur ces territoires[50]. L'emploi du français permet, de plus, d'élargir le bassin d'acheteurs potentiels, puisque le français est la *lingua franca* de l'époque (Hesse, 2006 : 503). Cette volonté de vendre le plus d'exemplaires possible explique également la mention de la série, la Collection des prospects, dans le haut des estampes. L'Académie s'adresse probablement ainsi aux collectionneurs en espérant qu'ils cherchent à amasser des ensembles de gravures.

La collecte des représentations urbaines est ancrée dans une tradition qui date des premiers atlas illustrés produits au XVIe siècle[51]. Comme les atlas, la Collection des prospects réifie l'espace public pour le rendre disponible aux regardeurs. Les deux types d'objets sont des façons d'observer le monde basées sur une certaine schématisation et un désir d'exhaustivité. La Collection des prospects se détache toutefois d'une géographie quantitative et abstraite au profit d'une vision qualitative, sociale, visuelle et tridimensionnelle. Certains éditeurs français et augsbourgeois poussent cette logique de la série à son comble. Ils numérotent séquentiellement les vues d'optique sans toutefois tenter d'organiser l'expérience du regardeur selon une narrativité prédéterminée au-delà de regroupements par lieu. C'est entre autres le cas de Probst et Basset. L'approche de Herzberg est plus subtile. L'appartenance des images à un ensemble est indiquée par le titre de la série, apposé dans le haut des estampes. Ce titre, « Collection des prospects », semble avoir été choisi pour des raisons commerciales qui vont au-delà du collectionnement. Le nom évoque la terminologie anglo-saxonne pour les vues d'optique[52]. Il est donc probable que Herzberg tente ici d'établir des liens clairs entre les gravures qu'il propose et les vues d'optique les plus prisées sur le continent européen : les vues d'optique britanniques.

La circulation et les dimensions

Cette préoccupation pour les réseaux de diffusion a également un effet sur la taille des vues d'optique de Habermann et de Leizelt. Les dimensions générales des estampes produites pour la famille Herz correspondent à la majorité des vues d'optique conçues à Augsbourg, à Paris et à Bassano. Hormis quelques demi-

50. Nous reviendrons sur certains de ces emprunts lorsque nous aborderons les vues de New York.

51. Le premier atlas illustré de grande envergure est le *Civitates orbis Terrarum,* dont le tome un est imprimé à Cologne en 1572. La production du *Civitates* est précédée par plusieurs tentatives partielles des Italiens, surtout des Florentins, qui s'inspirent de la *Cosmographia* ou *Geographike Hyphegesis* rédigée par Ptolémée vers 150 après Jésus-Christ (Nuti, 1994 : 105).

52. Le *Deutsches Wörterbuch* (DWB), appelé couramment le dictionnaire de Grimm, note d'ailleurs l'origine anglaise du mot.

formats édités par Probst[53], la grandeur des représentations provenant de ces trois villes oscille généralement de 24 à 25 cm de largeur sur 39 à 41 cm de hauteur avec un coup de planche qui est de 27 à 30 cm de hauteur sur 40 à 42 cm de largeur. Les gravures anglaises ont des mesures plus fluctuantes (Deltour-Levie, 2006 : 3). La régularité de la taille des vues provenant de l'Europe continentale semble découler directement de la normalisation des tailles du papier dans les différents États européens à partir du milieu du xviiie siècle (Stijnman, 2012 : 259-260). Elle a sans doute également favorisé la circulation des estampes et la fabrication de copies d'un éditeur à l'autre[54] et elle est directement liée à la présence des gravures dans un dispositif. En effet, pour que le miroir ne reflète pas seulement une partie des estampes, il faut maintenir des rapports constants entre la grandeur du miroir et la taille de l'image[55]. En optant pour le format le plus courant, l'Académie s'assure de pouvoir vendre ses vues dans les contrées qui l'entourent.

Si les dimensions des vues d'optique publiées par les Herz sont imposées par leur cadre de réception, le nombre de représentations publiées pour un même sujet doit être mis en corrélation avec les objectifs poursuivis lors de la production. Un examen des estampes de la Collection des prospects permet de constater qu'une même thématique est souvent représentée de quatre façons différentes ou se répète selon un multiple de quatre. Si la production de multiples est normale pour les vues d'optique, le nombre d'estampes conçues pour chacun des sites varie habituellement. La décision de l'Académie pourrait être due à des habitudes de consommation des images, puisque la production par multiple de quatre est aussi coutumière pour les images d'Épinal. Nous croyons cependant qu'elle relève avant tout de facteurs concordants relatifs aux moyens techniques disponibles et aux profits recherchés. Nous croyons que la presse utilisée permettait d'imprimer quatre matrices en même temps, ce qui explique que les graveurs privilégient la reprise d'un même sujet ou du portfolio d'un même artiste selon ce multiple.

Rare, ce type de presses d'envergure existe à Augsbourg. Leur présence découle du rôle déterminant des graveurs de la ville dans la publication de cartes de grand

---

53. Rares, certains exemplaires de plus petit format édités par Probst sont conservés dans la collection Prittwitz.

54. C'est le collectionneur Balzer qui avance cette théorie dans son livre *Peepshows : a Visual History*. Bien que sa conclusion nous semble juste, la donnée sur laquelle il s'appuie ne nous satisfait pas. L'auteur se base sur le format des gravures qui, pour lui, est standard en Angleterre et sur le continent européen. La mesure qu'il indique correspond toutefois à la taille du papier plutôt qu'à celle de l'image (Balzer, 1998 : 32).

55. La présence d'une cheville sur plusieurs zograscopes serait alors un moyen de contrecarrer cette obligation. En effet, la cheville permet d'ajuster la distance entre les gravures et le miroir.

format et il est très probable que l'éditeur de l'Académie impériale d'empire des arts libéraux y ait eu accès[56]. Si elle est avérée, la décision de produire des matrices par groupes de quatre a probablement été prise pour des raisons pécuniaires. En effet, elle permet à la maison d'édition d'accroître plus rapidement le nombre de copies disponibles, ce qui fait en sorte que Herz engrange, du coup, des profits plus élevés. De plus, en augmentant la diversité des images offertes sur un même sujet au même moment, l'éditeur améliore le potentiel commercial des œuvres. Groupées, les représentations ont plus de chances d'être achetées en lots par des collectionneurs avides d'admirer la physionomie d'une ville de plusieurs points de vue ou les différentes scènes d'un même évènement. La production et l'achat de gravures qui présentent plusieurs angles d'un même objet sont de fait des pratiques courantes au XVIIIe siècle.

Ces conditions matérielles, sociales et économiques de production nous permettent d'affirmer que les vues d'optique de Québec conçues par Habermann et Leizelt ne forment pas un ensemble. Les gravures appartiennent à deux groupes distincts. Leizelt grave quatre vues urbaines des colonies anglaises en terre d'Amérique. Outre *Quebeck,* il conçoit *Salem* (figure 12), *Philadelphie* (figure 13) et *La nouvelle Yorck* (figure 14). *Salem,* comme *Quebeck,* est tirée de *View of the Royal Dockyard at Chatham* dont elle reprend la partie droite. *Philadelphie* et *La nouvelle Yorck* sont dérivées du même portfolio. Les deux eaux-fortes sont des adaptations de certaines des parties de *View of the Royal Dock-Yard at Deptford* (figure 15) qui est gravée en 1775 par Woollett d'après un dessin de Mortimer. Mortimer s'inspire lui-même d'un tableau de Paton. À ces estampes de Leizelt, il faut ajouter quatre marines directement rattachées à la guerre de l'Indépendance américaine : *Combat memorable entre le Pearson et Paul Jones, Etat malheureux du Quebeck et de la Surveillante vaiseau de guerre francois, L'Arrive du Prince Quillaume Henry, fils du Roy d'Angleterre a Nouvelle York en Amerique 1781 le 16 octobre* (figure 16) ainsi que *La Forteresse Gibraltar enferme des Espagnols*[57] (figure 17). Les deux premières estampes de cet ensemble sont également des adaptations de

56. Bien qu'il n'ait pas été un spécialiste de la cartographie, Herz l'aîné a aussi utilisé de très grands formats de papier pouvant aller jusqu'à 88 x 130,5 cm pour des plaques de 82 x 121,5 cm (Stijnman, 2012 : 260). Directeur de l'Académie jusqu'à sa mort, Herz est également graveur. Plusieurs de ses estampes font partie du catalogue de 1757.

57. L'Espagne s'immisce dans le conflit entre les colonies américaines et l'Angleterre à partir de juin 1779. L'objectif principal de la couronne espagnole est de reprendre possession des territoires perdus lors des guerres précédentes, dont Gibraltar, qui est alors aux mains des Anglais (Bély, 2007 : 622-623).

gravures de Paton[58]. Publiée d'abord à compte d'auteur en 1768, la troisième est une interprétation par Woollett d'un tableau de Richard Wright (vers 1735-1775)[59]. L'absence d'archives fait en sorte qu'il est impossible de fixer un moment où les gravures anglaises entrent en possession de Leizelt. Cependant, cette date ne peut vraisemblablement pas être antérieure au mois de mars suivant en raison des délais causés par le transport des publications entre les contrées germanophones et la Grande-Bretagne. Habituellement, ce laps de temps est d'environ trois semaines[60]. À cela, il faut ajouter le temps de réalisation des matrices. Estampes de type demi-fines gravées à la ligne, les vues d'optique sont réalisées en l'espace de trois à six mois[61]. Il faut multiplier ces chiffres par le nombre de matrices conçues pour être imprimées au même moment. Il est donc fort peu probable que *Quebeck* et les autres vues urbaines américaines aient été vendues avant 1776.

De son côté, Habermann conçoit des estampes qui concernent trois villes américaines. Il s'agit tout d'abord des quatre vues de Québec qui font partie du corpus de cette étude. En plus, il est le créateur de quatre représentations de New York nommées *La destruction de la Statue royale a Nouvelle* Yorck (figure 18), *L'entré triumphale de Troupes royales á Nouvelle Yorck* (figure 19), *Representation a Feu Terrible a Nouvelle Yorck* (figure 20) et *Debarquement des Troupes Engloises a Nouvelle Yorck* (figure 21). Il dessine également quatre vues de Boston : *Vue de Boston vers le Cale du Port* (figure 22), *Vuë de la rue et de la Maison de Ville a Boston* (figure 23), *Vuë de la Rue du Roi vers la porte de la Campagne a Boston* (figure 24) et *Vuë de la Ruë grande vers l'Eglise du Sud des Presbiteriennes a Boston* (figure 25). Les vues new-yorkaises sont les seules à représenter directement des évènements de la guerre de l'Indépendance américaine. Au même titre que d'autres gravures

58. Nous n'avons pas réussi à identifier la source de *La Forteresse Gibraltar enferme des Espagnols. Etat malheureux du Quebeck et de la Surveillante vaisseau de guerre francois* est inspirée de *The distressed situation of the Quebec & the Surveillante* (1780) et *Combat memorable entre le Pearson et Paul Jones* est adaptée de *The Memorable Engagement of Captain Pearson of the Serapis* (1780). Les deux gravures sont des interprétations de Paton effectuées par James Fittler (1758-1835) et Daniel Lerpinière (1745 ?-1785), et publiées chez Boydell.

59. Nous avons identifié la source de *L'Arrive du Prince Quillaume Henry, fils du Roy d'Angleterre a Nouvelle York en Amerique 1781 le 16 octobre* plus tôt en note en bas de page. Il s'agit de *The Fishery*.

60. Nous établissons cet écart en nous référant aux dates des dépêches londoniennes qui sont copiées et imprimées dans le journal *Augsburgische Ordinari* entre 1774 et 1777. Ces délais concordent avec ceux établis pour Hambourg (Krebs et Moes, 1992 : III-IV).

61. Cette estimation est basée sur le nombre d'estampes réalisées par les ateliers des 12 graveurs de la Collection des prospects en l'espace d'environ 15 ans. Il est difficile d'être plus précis pour deux raisons. Premièrement, nous ignorons le nombre d'apprentis, de compagnons et de journaliers qui travaillent dans les ateliers de Habermann et de Leizelt. Deuxièmement, les manuels de l'époque sont peu loquaces sur la question de la vitesse de réalisation des gravures ; une étude sur cet aspect reste à faire.

des villes nord-américaines de Habermann et de Leizelt, elles sont reprises par des éditeurs parisiens, Basset et Chereau[62], et par une maison d'édition italienne, Remondini. Comme nous l'avons souligné lorsque nous évoquions la présence d'une lettre bilingue, ces adaptations tendent à prouver que les vues d'optique augsbourgeoises circulent à l'extérieur du Saint-Empire[63].

En examinant la production de Habermann et de Leizelt en relation avec les contraintes de production, il semble donc qu'il nous faille considérer les vues de Québec en fonction de leur appartenance à deux visions distinctes du continent nord-américain. Ces perceptions sont élaborées à travers plusieurs paysages urbains. Ce trait est particulier, puisqu'une seule autre série, la *Scenographia America* produite en 1768 à Londres, présente des images de Québec à travers un ensemble de gravures illustrant l'Amérique du Nord. Les vues de la ville y sont juxtaposées aux autres territoires acquis militairement par les Britanniques en Amérique. Elles sont alors mélangées à des gravures ayant pour thème des batailles navales, des paysages urbains et sauvages et des scènes de la vie antillaise (Parent 2005 : 160). Les autres séries britanniques de la même époque, *Sixth Elegant Views of the Most Remarkable Places in the River and Gulf of St. Laurence* d'après Hervey Smyth (1734-1811), publiée pour la première fois en 1770, et *Twelve Views of the Principal Buildings in Quebec* dessinée d'après les œuvres de Richard Short (actif 1754-1766) et d'abord imprimée en 1761, s'articulent plutôt, comme l'explique le géographe Alain Parent (2005 : 63-65), autour d'une exaltation de la conquête et d'une consolidation de l'identité impériale.

La censure et le contrôle

Le dernier élément du contexte augsbourgeois à avoir une incidence sur le contenu des vues d'optique de la Collection des prospects est la présence d'un organisme de contrôle de l'information. Ville autonome biconfessionnelle où cohabitent catholiques et protestants, Augsbourg abrite un conseil paritaire, composé de deux conseillers et de deux adresseurs, surveillant le contenu religieux

62. Il s'agit de *Representation du feu terrible a Nouvelle York* par Habermann qui est copiée par Chereau sous le titre *Représentation du feu terrible à Nouvelle Yorck, que les Américain ont allumé pendant la nuit du 19 septembre 1776* et par Basset sous la dénomination de *Representation du feu terrible a Nouvelle Yorck*. Basset s'inspire de deux compositions de Leizelt, *Vue de la Nouvelle Yorck,* pour *La nouvelle Yorc* et *Vuë de Philadelphie* pour *Philadelphie*. À ces reprises que nous avons découvertes, il faut en ajouter trois autres qui ont été identifiées par Pierce : *La Destruction de la Statüe royale Nouvelle York, Débarquement des Troupes Engloises a Nouvelle York* et *L'entré triumphale des troupes royales a Nouvelle York* (2007 : 22).

63. Chereau, Basset et Remondini sont tous des éditeurs de vues d'optique. Ces copies démontrent qu'il y a une réutilisation des motifs à l'intérieur d'un réseau déterminé par le médium.

des publications (Clédière, 1982 : 49). Les tenants de chaque foi censurent ainsi les images susceptibles de contrevenir à leur pratique. Cette particularité explique peut-être pourquoi les églises sont souvent absentes, reléguées au plan intermédiaire ou à l'arrière-plan dans les représentations américaines de Habermann et de Leizelt, alors que les bâtiments religieux sont très présents dans les récits de voyage[64] ainsi que dans les gravures anglaises et françaises décrivant la ville laurentienne. Cette situation pourrait également être la cause de l'absence des prêtres parmi les figures qui marchent dans les rues des vues intérieures. Enfin, cette tactique des graveurs résulte probablement de l'inconfort que suscite le statut religieux de Québec : une ville catholique appartenant à un empire protestant. Cette mise en espace des bâtiments religieux évite, du même coup, de heurter les éventuelles sensibilités dévotionnelles du public visé. Les titres des estampes ne vont pas à l'encontre de cette interprétation. La seule vue d'optique qui porte un titre évoquant la présence catholique, *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec,* tire son nom des bâtiments qui sont le plus souvent identifiés dans les légendes bordant les cartes de la ville qui circulent au même moment. Cette reprise des lieux identifiés dans les cartes est aussi présente dans les autres gravures habermaniennes : *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec* et *Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin*.

Mandaté pour veiller à ce que les documents édités à Augsbourg n'offensent pas l'empereur, les princes électeurs ou, plus généralement, les bonnes mœurs, le conseil exerce également un rôle politique (Clédière, 1982 : 49). Il est possible que les interdits stipulés par le conseil aient aussi eu un effet sur la vision du continent qui se dégage des vues de Québec de la Collection des prospects. La présence de détachements militaires arpentant paisiblement les rues ou menant des prisonniers pourrait alors s'expliquer par un désir de présenter positivement le déploiement de troupes en Amérique. La décision des souverains allemands d'envoyer des mercenaires pour lutter aux côtés des Britanniques en Amérique se justifierait alors par le peu de risques encourus. Dans les gravures de Habermann, les soldats ne courent pas de danger et ils ne sont pas impliqués dans les combats. Parmi les quatre vues d'optique qui représentent le conflit directement (les vues de New York que nous avons déjà identifiées), une seule met en scène des mouvements de troupes liés à la Révolution américaine. Cette gravure, *L'entré triumphale de Troupes royales á Nouvelle Yorck,* prend davantage les traits d'un

64. C'est le cas du prêtre jésuite Pierre-François-Xavier de Charlevoix (1682-1761) qui consacre la moitié de sa troisième lettre, portant sur la situation géographique et les principaux bâtiments de Québec, à des comparaisons entre les bâtiments religieux de la colonie et ceux de la métropole ([1722] 1994 : 219-228).

défilé que ceux d'un combat armé. Le contenu des vues d'optique représentant Québec pourrait donc être directement dicté par des contraintes liées au climat politique et à la présence de deux cultes dans les instances augsbourgeoises.

Les différents éléments que nous avons énumérés nous amènent donc à conclure que les vues de Québec de Habermann et de Leizelt possèdent des traits distinctifs qui sont relatifs à ce que Becker nomme « les contraintes organisationnelles » (2009 : 32), contraintes qui s'inscrivent dans une structure sociale circonscrite. Dans le cas de la Collection des prospects, la première de ces entraves est l'appartenance à un circuit commercial déjà en place. Cette inclusion dans un réseau économique a des répercussions, entre autres, sur les eaux-fortes de Leizelt. Le contenu de *Quebeck* est directement lié au bassin d'estampes disponibles pour être interprétées ainsi qu'à la popularité des gravures anglaises. Les choix effectués par l'éditeur sont tributaires de pressions exercées par le milieu. Les besoins pécuniaires et les ambitions artistiques des Herz font en sorte que le nom des graveurs ainsi que l'appartenance des estampes à une série sont indiqués. Liée aux profits espérés ainsi qu'à la disponibilité de presses de grandes dimensions, la décision de l'éditeur concernant les modes d'impression a aussi des conséquences sur les vues de Québec. Elle force les graveurs à concevoir leurs estampes par groupe de quatre. Dans le cas des vues américaines, ces regroupements ainsi que des similarités stylistiques entre les estampes indiquent que les représentations sont conçues en fonction de leur appartenance à un ensemble continental. Créées dans une situation politique et religieuse précise, les vues d'optique de Leizelt et de Habermann subissent enfin les contraintes exercées par la censure. Les contraintes médiales et l'environnement de création ont une influence directe sur l'attache lâche des vues d'optique à la géographie factuelle du lieu. Ce décalage est également causé par deux autres facteurs : les pratiques d'atelier des deux graveurs ainsi qu'un imaginaire des lieux qui se bâtit en fonction des représentations, textuelles ou visuelles, dont disposent Habermann et Leizelt. Il sera maintenant question de ces deux facteurs.

DES PRATIQUES DISTINCTES. HABERMANN ET LEIZELT

Fendant les flots de leurs coques de bois couvertes d'algues, les navires qui traversent les eaux de l'océan Atlantique au XVIIIe siècle sont à la merci des forces naturelles et des contingences humaines. Entre leurs flancs grinçants et humides, les voyageurs qui effectuent le trajet ont à craindre les pannes de vent, les tempêtes, les pirates, les erreurs de manœuvres ou les glaciers égarés.

La réalité de l'étendue à parcourir est liée à des sensations corporelles et à une durée. Cette expérience de la distance fait des colonies installées sur le continent nord-américain des lieux lointains, difficiles à appréhender pour les Européens du Siècle des lumières. Les incertitudes découlant de la transmission de renseignements par voie navale ainsi que l'intervalle de temps nécessaire pour transmettre des informations sur l'Amérique septentrionale accentuent cette perception. S'il faut de dix à onze semaines pour qu'un évènement se déroulant sur le Nouveau Continent soit connu dans la métropole britannique, il est nécessaire d'ajouter à ce délai de dix à quinze jours supplémentaires pour que l'information atteigne Augsbourg. Les témoignages qui parviennent dans les États germaniques ajoutent à ces problèmes de perception parce qu'ils sont souvent transmis par des sources peu fiables. Cette situation fait en sorte que les renseignements publiés sont fragmentaires, erronés ou contradictoires. Leur publication est souvent suivie de démentis dans les journaux et les revues qui les ont pourtant imprimés (Krebs et Moes, 1992 : III-IV).

Ce contexte suggère que l'information sur Québec qui aboutit à Augsbourg comprend des exagérations et qu'elle est distordue par des préconceptions. Au demeurant, il faut souligner qu'elle est restreinte pour la vaste majorité de la population du Saint-Empire jusqu'au milieu du siècle, et ce, malgré la traduction de certains récits, provenant surtout de voyageurs français[65]. La participation de plusieurs États germanophones au conflit entre l'Empire britannique et les treize colonies entraîne toutefois une augmentation rapide du nombre de documents disponibles. De fait, comme le démontrent les statistiques colligées par l'historien Horst Dippel (1977 : 5-21) et le chercheur en communication Jürgen Wilke (1995 : 65-66), c'est à partir de 1776 que le nombre de mentions concernant l'Amérique dans les publications germanophones, livres et périodiques, devient significatif. Cet intérêt a de multiples causes. Au-delà de la participation militaire des troupes germaniques, qui se chiffre à environ 30 000 mercenaires et dont le tiers est posté dans la vallée laurentienne (Ritchot, 2011 : 17), il est suscité par l'implication des colons venant du Saint-Empire. Ceux-ci et leurs descendants constituent, selon

65. Le principal est le récit de Charlevoix, mais d'autres textes sur la Nouvelle-France sont également disponibles dans la langue de Goethe à partir du début des années 1750. Il s'agit d'extraits ou de traductions complètes d'œuvres dont les auteurs sont l'érudit Marc Lescarbot (1570-1641), qui réside à Port-Royal au début de la colonisation française, le chirurgien et écrivain Marin Dières dit Dière de Diéreville (actif de 1699-1711), qui séjourne lui aussi en Acadie au XVII[e] siècle, l'économiste et historien Georges-Marie Butel-Dumont (1725-1798), qui publie ou traduit plusieurs ouvrages sur l'Amérique, le récollet Emmanuel Crespel (1703-1775), qui réside dans la vallée laurentienne de 1736 à 1737 et de 1750 à 1775, ainsi que le botaniste Pehr Kalm (1716-1779), dont le journal de voyage en Amérique est d'abord publié en latin en Suède entre 1753 et 1761.

l'historien Thomas Ahnert (2008 : 98), autour d'un dixième de la population américaine à la veille de l'Indépendance. Enfin, cet engouement résulte de la participation de certains États et marchands germaniques aux échanges du réseau économique transatlantique (Ahnert, 2008 : 97 ; Weber, 2004 : 311). La production d'écrits sur l'Amérique du Nord semble toutefois avoir été de courte durée, puisqu'une décroissance survient dès 1783 (Dippel, 1977 : 5-21).

Nous croyons que la première impression des vues d'optique de Habermann et de Leizelt correspond à la période où l'intérêt pour l'Amérique du Nord est à son apogée dans les États germaniques. Cette datation s'appuie sur les sources utilisées par Leizelt, sur les villes choisies ainsi que sur les motifs associés à la guerre dont traitent certaines des gravures, sur la circulation des images et sur les dates où l'Académie est active dans l'édition de vues d'optique. Elle découle également du fait que Habermann accepte de devenir professeur à la *Reichsstädtlische Kunstakademie* vers 1781. Il a difficilement pu occuper ce poste en poursuivant son travail pour l'Académie impériale d'empire des arts libéraux, compte tenu de la rivalité entre les deux institutions. De plus, elle se justifie par l'adéquation de leur parution avec le moment où la demande est la plus élevée pour des descriptions géographiques des villes américaines. En raison de cette datation, les eaux-fortes augsbourgeoises reflètent donc, en partie, l'état des connaissances et la perception des producteurs en ce qui concerne la ville de Québec dans le dernier quart du XVIIIe siècle. Les périodiques ainsi que les récits français, que la traduction rend plus accessibles[66], font donc vraisemblablement partie des sources d'information utilisées par Herzberg, Habermann et Leizelt. L'imaginaire des lieux des graveurs et de l'éditeur ne relève cependant pas uniquement du littéraire.

En sus des représentations cartographiques, les estampes déjà en circulation et accessibles participent également à la construction d'un imaginaire des lieux. Dans l'ensemble politique hétéroclite que constitue alors le Saint-Empire romain germanique, ces images dérivent du modèle officiel français de représentation de la ville de Québec, puisque les gravures de Hervey Smyth et, surtout, celles de

---

66. Il est difficile de se prononcer sur la maîtrise des langues de Herzberg, de Habermann et de Leizelt. S'il est possible d'envisager que le premier connaisse le français, il nous semble douteux que ce soit le cas des seconds si l'on se fie à la formation habituelle des graveurs et des artistes venant de cette région au XVIIIe siècle. Dans tous les cas, il est improbable qu'ils lisent l'anglais. En effet, dans les États germaniques, la maîtrise de cette langue est peu commune à l'époque (Clayton, 1993 : 125).

Richard Short semblent y avoir été peu diffusées durant cette période[67]. En Bavière, il s'agit de gravures comme *Prospect von Quebec* (figure 26) de Christoph Heinrich Korn (1726-1783), datant de 1776 et publiée à Nuremberg dans *Geschichte der kriege in und ausser Europa vom Anfange des Aufstandes der brittischen Kolonien in Nordamerika* édité par Gabriel Nicolaus Raspe (1712-1785), et *Prospect der Haupt Stadt Quebec in Canada in dem Nord America* (figure 27), éditée pour la première fois en 1763 à Augsbourg par Christian Friedrich von der Heiden dans l'ouvrage *Americanische Urquelle derer innerlichen Kriege des bedrängten Teutschlands*. Les conventions mises en avant par les artistes français sont synthétisées, selon l'historien de l'architecture Marc Grignon (1999 : 102-103), dans le cartouche de Jean-Baptiste-Louis Franquelin (1653-ca1725) qui est apposé sur la *Carte de l'Amérique septentrionale* (figure 28) de 1688.

Pour Grignon, ces traits sont un point d'observation surélevé situé sur le fleuve Saint-Laurent, qui fait apparaître la ville selon une élévation géométrale, un cadrage limité par le cap Diamant et la rivière Saint-Charles, une distinction entre la haute-ville et la basse-ville et une accentuation des clochers (1999 : 102-104). La gravure de Franquelin présente toutes les caractéristiques de la vue portulane, développée durant la fin de la Renaissance italienne, dont l'objectif est de dépeindre une côte accostable. Cette vision manipulée et socialement hiérarchisée cloisonne le territoire des institutions, symbolisant l'hégémonie, du roi de celui des transactions marchandes presque invariablement présenté comme un port évoquant les connexions avec la métropole (Crowley, 2005 : 4 ; Noppen et Morisset, 1998 : 36). Cette imagerie impérialiste, qui est destinée tout d'abord à la cour, est mise en place, selon Grignon (1999 : 106), pour souligner la puissance du roi et la prédominance de l'aristocratie. Malgré son utilisation par les éditeurs germaniques et les relations qu'il entretient avec les récits du XVIIIe siècle que nous

67. Cette hypothèse s'appuie d'abord sur l'absence de gravures effectuées d'après Short et Smyth dans les États germaniques au XVIIIe siècle. Elle est également fondée sur l'absence de notoriété des deux artistes militaires ainsi que sur le manque de contacts des éditeurs. Dans le cas de Smyth, l'éditeur, Thomas Jefferys, est un spécialiste de la cartographie, plus particulièrement des cartes coloniales. Son réseau de diffusion est axé sur ce matériel (Jefferys et Faden, 2000). En 1777, l'un de ses correspondants de Leyde note d'ailleurs que même cette production cartographique est peu diffusée dans les contrées germanophones (Jefferys et Faden, 2000 : 83). En ce qui concerne Short, les premières éditions de ses gravures sont publiées à compte d'auteur et elles sont déposées dans la boutique de Jefferys pour être vendues (Parent, 2005 : 112). Nous tendrions d'ailleurs à remettre aussi en cause leur diffusion en Europe continentale parce qu'elles sont absentes des inventaires que nous avons consultés et parce que le discours patriotique qu'elles transmettent semble en faire une production destinée à un public local. Avancée par Parent (2005 : 133), l'hypothèse de l'exportation s'appuie uniquement sur la présence d'un titre en français, choix linguistique qui pourrait avoir d'autres justifications, dont la prédominance du français chez les élites cultivées anglaises ou le désir de diffuser les vues de Short dans la nouvelle colonie francophone.

avons déjà évoqués[68], les principaux éléments visuels de ce modèle ne sont pas retenus pour la Collection des prospects.

Il serait tentant d'invoquer les caractéristiques formelles des vues d'optique pour expliquer ce délaissement. Le modèle français s'adapte mal à la création de l'effet de profondeur que nous avons décrit au début de ce chapitre. Il est trop frontal, le point de vue sur la ville est trop éloigné et il ne permet pas facilement d'effectuer de variations dans la densité des traits. Toutefois, nous ne pouvons pas conclure qu'il s'agit de la seule raison ayant prévalu lors de la création des gravures de Habermann et de Leizelt. En effet, une version modifiée du modèle français a été employée pour l'une des deux vues d'optique anglaises représentant la ville de Québec que nous avons répertoriées : *A Perspective View of Quebec Drawn on the Spot* (figure 29), imprimée dans le *Royal Magazine* vers 1760. En plus des facteurs économiques que nous avons déjà mentionnés, nous croyons que l'abandon des conventions françaises est dû à un changement de perception concernant la ville. Cette modification de l'imaginaire des lieux découlerait du changement de statut politique : le passage d'un territoire français à une possession britannique connotée par l'actualité, soit la Révolution américaine. Ce renouvellement ne signifie pas que des informations transmises par les gravures françaises ne se retrouvent pas dans les vues d'optique augsbourgeoises. Comme dans certaines images du corpus anglais (Grignon, 1999 : 110), elles sont plutôt absorbées pour créer les estampes de la Collection des prospects. Partant de ces mêmes prémisses, Habermann et Leizelt produisent pourtant des gravures qui, tout en étant complémentaires, présentent des divergences marquées qui résultent de pratiques d'atelier.

Habermann, une ville idéalisée, caractérisée et bavaroise

Pierce, historien de l'architecture dont nous avons déjà résumé les théories en introduction, a avancé que Habermann utilise des représentations existantes pour créer ses images américaines, et plus particulièrement ses vues new-yorkaises : « *It is improbable, especially considering his professional decline, that Habermann would have based his images of New York on anything other than pre-existing material* » (2007 : 12). Poursuivant sur cette assertion, il essaie de déterminer quel est le corpus d'origine ayant été retenu en s'intéressant surtout à des portfolios d'artistes britanniques. Bien que nous accordions du crédit à la prémisse de départ de Pierce, nous pensons que la méthode employée par Habermann ou les membres de son atelier est plus complexe. Nous croyons que chacune des estampes de

68. Grignon mentionne que les descriptions de la ville transmises par les récits tendent à se conformer au modèle mis en place par la gravure. Il donne en exemple le texte de Kalm (1999 : 104).

l'Amérique amalgame plusieurs images, dont certains dessins de la main du graveur, pour construire une représentation composite. Cette hypothèse s'appuie sur l'homogénéité stylistique et architecturale remarquable des gravures. Elle se base également sur la présence concomitante de traits associés à la ville laurentienne et d'un décor architecturé typiquement augsbourgeois.

Les marqueurs identitaires dont il est question se retrouvent à la fois dans la représentation et dans la lettre. Ils correspondent aux principales caractéristiques décrites dans les récits de voyage français, dans les dictionnaires de l'époque, dans les traités géographiques et dans les articles des périodiques germanophones édités durant la guerre de l'Indépendance américaine. Dans *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent,* la seule des gravures de Habermann décrivant la ville d'un point de vue extérieur, ces traits sont des infrastructures militaires ou des ressources qui servent au commerce. Il s'agit d'une muraille surmontée d'une tour, d'un fleuve de grandes dimensions permettant la navigation et d'un port marchand britannique qui est évoqué par le vaisseau sur lequel flottent les drapeaux de l'empire ainsi que par le déchargement des marchandises se trouvant dans la barque. À ces éléments graphiques s'ajoute le titre qui dénote l'existence d'une basse-ville. Indication reprise dans *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec,* qui est contrebalancée par la mention d'une haute-ville dans le titre d'une autre estampe, *Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin*. Comme nous l'avons indiqué plus haut, cette organisation bipolaire de la ville s'impose en raison de la diffusion des représentations et des récits français à partir du début du XVIIe siècle. En omettant la lettre, les vues intérieures ont tendance à reporter ces caractéristiques qui identifient la ville sur les figures qui y déambulent. Parmi les habitants vêtus à la bavaroise en fonction de la couche sociale à laquelle ils appartiennent[69], deux groupes de personnages y sont particulièrement signifiants : les Autochtones et les militaires.

Utilisé comme un code figuratif, l'Autochtone joue un rôle symbolique qui correspond à l'idée que se font les Européens de l'Amérique septentrionale. S'il est écarté au profit des esclaves noirs dans les estampes de New York, il est représenté dans les vues intérieures de Boston et de Québec. Portant le plus souvent un couvre-chef emplumé et tenant une arme, arc ou fusil, les Autochtones de Habermann évoquent le modèle du « sauvage » américain mis en place par l'éditeur francfortois Théodore de Bry (1528-1598) dans les 13 volumes de *Peregrinationes in Indiam orientalem et Indiam occidentalem* (1590-1634). Paraissant étonnant

69. Dans les vues de Québec de Habermann, les habits portés par les citadins sont exactement les mêmes que, par exemple, ceux qui se trouvent dans *Vuë du marché au pain vers la Maison de Ville a Augsbourg* publiée chez Probst.

aujourd'hui, ce transfert d'un type dont les fondements remontent au XVI[e] siècle est le résultat de pratiques éditoriales qui ne renouvellent pas leurs matériaux. Habermann n'est pas le seul à le réutiliser au XVIII[e] siècle. Selon le spécialiste de l'histoire américaine Michiel van Groesen (2008 : 374), les gravures de Bry ont entre autres été reprises dans *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps*. Ce livre écrit en 1724 par le père jésuite Joseph-François Lafitau (1681-1746) a peut-être servi de source à Habermann, puisqu'il a été traduit en allemand à partir du milieu du siècle. Ce type iconographique de l'Autochtone américain, mis en place par de Bry et auquel font appel Lafitau et Habermann, repose principalement sur trois attributs. Le premier est le port de plumes, principalement comme coiffe. Le deuxième est l'attitude des personnages qui rappelle la statuaire grecque. Enfin, le troisième est la nudité partielle ou totale des corps qui est associée à l'absence de comportements civilisés ou à des théories qui expliquent la diversité des comportements humains par l'environnement physique (Chaffray, 2005 : 32 ; Groesen, 2008 : 195).

La version de Habermann se distingue des représentations de Bry par l'ajout de fusils, en plus des arcs, et par les vêtements qui recouvrent pudiquement la morphologie des Autochtones qui sont habillés de pied en cap (figure 2)[70]. Ces costumes diffèrent peu des habits dont sont parés les manants, une décision qui peut découler du fait que certaines descriptions de l'époque comparent les deux formes d'habillement[71]. Ces vêtements renforcent le statut de « bons sauvages » des Autochtones, connotation qui est sous-entendue dans la gravure par leur comportement pacifique. Les figures autochtones pourraient également être porteuses d'un autre discours européen qui s'articule en fonction d'intérêts politiques et économiques. Dans ce discours, la relation des Autochtones avec la nature est pragmatique, elle est liée à l'exploitation des ressources naturelles. Très présente au XVIII[e] siècle selon l'historienne Stéphanie Chaffray (2005 : 39-41), cette façon d'envisager les Autochtones serait suggérée par la présence d'une peau de castor à même le sol près d'un groupe emplumé en pleine discussion dans *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec* (figure 2). Comme les figures

70. Par exemple, les trois personnages qui sont complètement au premier plan de la gravure.

71. C'est le cas, entre autres, de Kalm qui dit : « Chaque jour de la semaine, le dimanche excepté, elles [les femmes] portent un mantelet petit et élégant, sur un court jupon, qui va à peine à la moitié de la jambe, et dans ce détail de leur ajustement, elles paraissent imiter les femmes indiennes » (1880 : 43) ou encore : « Chose curieuse ! tandis que beaucoup de nations imitent les coutumes françaises, je remarque, qu'ici, ce sont les Français qui, à maints égards, suivent les coutumes des Indiens, avec lesquels ils ont des rapports journaliers. Ils fument, dans des pipes à l'indienne, un tabac préparé à l'indienne, se chaussent à l'indienne et portent jarretière et ceintures comme les Indiens » (1880 : 193).

autochtones, l'iconographie de cette pelleterie rappelle d'ailleurs des versions antérieures. L'utilisation de ces sources plus anciennes, dont les caractéristiques ont d'abord été décrites par l'historien de l'art François-Marc Gagnon (1994 : 15-16), expliquerait que l'animal tient davantage de la bête empaillée que de la souple représentation d'une fourrure.

À ces rares images d'Autochtones citadins du XVIIIe siècle[72], les estampes de Habermann ajoutent des militaires pour suggérer l'identité de la ville. Ces soldats, qui sont dessinés dans toutes les vues intérieures, sont représentés à la parade ou en train d'arrêter un prisonnier. Ils sont probablement adjoints aux estampes parce qu'en raison de l'actualité et du débarquement des mercenaires germaniques dans la vallée laurentienne, ils en viennent à caractériser l'identité de la ville pour les habitants du Saint-Empire. Comme nous l'avons déjà noté, ces militaires ne participent pas à des combats pour donner une vision positive de leur engagement. Ce désir de montrer une image favorable de l'envoi des soldats pourrait expliquer l'absence d'un marqueur identitaire suscitant une vision négative, même s'il est abondamment mentionné dans les récits sur Québec : l'hiver et le froid qu'il apporte. La volonté de présenter l'envoi des troupes sous un jour positif a peut-être aussi joué sur un autre aspect, soit l'absence de bâtiments détruits par les sièges successifs de la guerre de Sept Ans et de la guerre de l'Indépendance américaine. Toutefois, cette omission est peut-être due à d'autres conventions, puisque les seules vues d'optique à représenter des villes détruites semblent à ce moment porter sur des catastrophes, principalement des feux et des tremblements de terre. Habermann assemble donc des traits perçus par les Européens comme appartenant à une géographie spécifique et authentique du site. Au même titre que le feront, à la même époque, les *capricci* de Canaletto, Giovanni Paolo Panini (1691-1765) ou de Michele Marieschi (1710-1743), il amalgame des édifices imaginaires ou aux origines décalées à ces formes qui se veulent réalistes. D'où proviennent ces bâtiments ?

La plupart des édifices qui sont représentés dans les quatre vues d'optique de Québec reprennent les styles baroque et rococo tels qu'ils ont été adaptés à Augsbourg. Dans *La Destruction de la Statue royale a Nouvelle Yorck* (figure 18), Habermann s'inspire d'ailleurs directement l'hôtel de ville de la cité bavaroise, dont il diminue les proportions. Il y adjoint le monument qui se trouve véritablement devant l'hôtel de ville, la statue d'Auguste qui, pour l'occasion, est transformé en George III d'Angleterre. Bien que nos recherches menées dans les banques d'images du spécialiste de l'histoire de l'architecture augsbourgeoise Wolfgang Schwarze

72. Il faut attendre le XIXe siècle pour que d'autres œuvres intègrent des Autochtones dans une vue urbaine.

ne nous aient pas permis de détecter d'autres emprunts aussi flagrants, il n'est pas impossible qu'il y en ait. En effet, plusieurs des édifices des vues de Québec correspondent aux grands traits de l'architecture vernaculaire et ecclésiastique d'Augsbourg au XVIIIe siècle telle qu'elle est dessinée dans les gravures de Probst et de Remshard (figures 30 et 31). C'est plus particulièrement le cas des bâtiments domestiques.

L'architecture des édifices domestiques se retrouvant à la fois dans les représentations d'Augsbourg et de Québec se distingue par des façades étroites, dont le couronnement à deux versants a des bords incurvés qui se terminent par des volutes. Ces devantures sont percées par des fenêtres dont les frontons empruntent au vocabulaire classique ou rocaille et elles sont adossées à des corps de bâtiment rectangulaires surmontés par des toits à deux versants. Les édifices sont, dans les deux cas, de plain-pied avec la rue, qui est pavée dans le cas d'Augsbourg et en terre battue dans les villes américaines. Pierce a suggéré que le revêtement routier plus grossier des villes du Nouveau Continent relève d'une différence perçue dans l'état des civilisations (2007 : 20). Nous ne sommes pas complètement convaincue par cette théorie, puisque les pavés sont également absents de la plupart des vues d'optique de la Collection des prospects représentant des cités européennes. Les villes allemandes sont, du reste, rarement pavées au XVIIIe siècle (Sagarra, 1977 : 65).

Pour revenir aux choix architecturaux, dans le cas de Habermann, ils sont intéressants à plus d'un titre. Ils sont probablement d'abord attribuables à une certaine concordance entre les deux villes. Augsbourg, tout comme Québec, est une ville bordée par un cours d'eau et elle est divisée entre une haute-ville, où se retrouvent les demeures de l'élite et les principales bâtisses religieuses, et une basse-ville, lieu de commerce où sont regroupés les ateliers et les échoppes des artisans. Si la sélection qu'opère Habermann découle de l'utilisation d'un environnement familier pour évoquer un site éloigné, elle pourrait également être liée à la pratique du graveur. En effet, comme l'a démontré Ebba Krull dans *Franz Xaver Habermann (1721-1796) : Ein Augsburger Ornamentist Des Rokoko* (1977), Habermann est un spécialiste de l'ornement rococo. Il a donc pu transférer certains des gabarits ornementaux qu'il a créés sur les façades des bâtiments de ses eaux-fortes. Ces emprunts à l'iconographie dont il dispose pourraient ne pas s'être limités à sa propre production. L'ajout d'édifices néoclassiques est peut-être redevable à la disponibilité de répertoires de modèles. Courants à l'époque, ces portfolios ont pu entrer en sa possession par l'entremise de Herzberg par exemple. L'éditeur, comme nous l'avons expliqué plus tôt, correspond avec plusieurs tenants du néoclassicisme allemand dans le cadre des activités de l'Académie. Qu'ils soient influencés par le baroque, le rococo ou le néoclassicisme, les bâtiments visibles

dans les gravures de Québec appartiennent tous à des styles relativement récents en Bavière. Faut-il y voir une façon de souligner la fondation récente de Québec ? Cette décision est-elle purement due à l'accessibilité du matériel ? Selon nous, les deux facteurs sont susceptibles d'avoir joué.

Allant à l'encontre des habitudes d'atelier en ce qui concerne la création des vues d'optique, qui veulent qu'une seule estampe serve de source, Habermann amalgame donc des motifs épars qui servent soit à caractériser la ville, soit à fournir un décor. Cette manière de procéder ne l'empêche pas, comme nous l'avons vu en début de chapitre, de respecter les contraintes médiales des vues d'optique. En raison de ces choix, les estampes de Habermann comportent un certain degré d'abstraction. Les représentations du graveur augsbourgeois correspondent à ce que Cauquelin désigne comme un site allégorique. En effet, selon l'auteure (2002 : 95), l'allégorie suggère en illustrant et indexe les éléments d'un ensemble appartenant à une réalité peu assurée. Habermann utilise probablement ce procédé faute d'un accès à des gravures qui seraient susceptibles de lui offrir une diversité de points de vue sur la ville. La vision de Québec qui se dégage de la vue de Leizelt explique qu'il ait usé, pour sa part, d'une autre solution.

Leizelt, une américanité portuaire et britannique

Territoire conquis par l'Empire britannique au milieu du XVIIIe siècle, Québec est d'abord chez Leizelt une colonie dont la description visuelle entretient un lien de dépendance directe avec son statut politique et économique, plutôt qu'avec les particularités de son cadre physique. Interprétant une partie de *View of the Royal Dockyard at Chatham* en la simplifiant, en remontant la ligne d'horizon, en rapprochant le quai et en faisant des ajouts, le graveur augsbourgeois utilise l'image d'une ville pour en montrer une autre. Dans *Geography of the Gaze : Urban and Rural vision in Early Modern Europe* (2002), livre portant sur l'influence de l'évolution des technologies, de la science, de la cartographie et de l'art sur la perception du paysage entre le XVIIe et le XIXe siècle, l'historien de l'architecture Reno Dubbini (2002 : 56-60) explique que ce genre d'emprunt est assez courant à l'époque et qu'il sert à établir une correspondance entre deux villes. Leizelt sous-entend donc, dans sa vue, que Québec est une partie de la mère patrie. Le fait d'envisager une colonie comme une extension de la métropole est inscrit plus largement dans les mentalités européennes comme le montre, entre autres, ce passage de *Taxation No Tyranny : An Answer to the Resolution and Adress of the American Congress* (1775) écrit par l'écrivain et pamphlétaire Samuel Johnson (1709-1784) en réponse aux insurgés américains : « *A colony is to the mother-country as a member to the body, deriving its action and its strength from the general*

principle of vitality» ([1775] 1977 : 425). Cette perception a aussi un effet sur le paysage réel de la ville de Québec. Ainsi, après la Conquête, le crépi recouvrant les murs des habitations québécoises passera du blanc-jaune clair, censé rappeler la pierre calcaire de Paris, au blanc-bleu typiquement associé à Londres (Noppen, Morisset et Karam, 2008 : 35).

Le rattachement de Québec à une ville portuaire britannique est également inscrit directement dans la gravure. Même si le graveur augsbourgeois n'identifie pas sa source au bas de *Quebeck,* la médiation a laissé des traces. La vue d'optique est couverte de vaisseaux de guerre arborant des drapeaux britanniques. Une projection de la domination du territoire par une puissance européenne est donc détectable dans l'iconographie. Ce pouvoir de l'empire sur la destinée de la ville se matérialise également textuellement, puisque la description de Québec au bas de l'eau-forte décrit principalement le lieu en fonction de ses changements d'appartenance :

> Quebeck, une Ville de Canada dans l'Amerique Septentrionale auprès du rivage gauche du fleuve St-Laurent, elle étoit la Capitale de la nouvelle France, mais les Anglais la prirent en 1759 et par la paix suivante elle fut cédée à la Couronne d'Angleterre avec le Canada en entier.

Le commentaire, qui se veut descriptif, constitue en fait une glose interprétative de l'histoire de la ville aux relents politiques. Le même genre de légende est présent dans *Philadelphie, La Nouvelle Yorck* et *Salem*. Ces trois estampes et *Quebeck* sont, de plus, dessinées d'après des gravures illustrant des ports militaires dont le rôle est de maintenir la domination maritime britannique sur les océans du globe. Cette homogénéité figurative souligne l'importance de l'eau dans la dynamique qui prévaut entre la métropole et ses satellites. Elle explique également que Leizelt ait représenté certaines des batailles navales ayant eu lieu durant le conflit. De plus, elle souligne le rôle que joue l'Atlantique comme espace économique et impérial actif.

En effet, à la suite du traité de Paris en 1763, Québec entre dans ce vaste réseau des échanges commerciaux et culturels anglo-américains. Les produits moteurs qui dominent les rentrées pécuniaires de la colonie sont des biens d'exportation qui voyagent par bateaux vers les centres de consommation contrôlés par la métropole : la morue séchée, les peaux de castor, le blé et le bois d'œuvre (Dickinson et Young, 1995 : 93). Cette intégration dans l'espace de négoce transatlantique est inscrite dans les paramètres idéologiques auxquels Leizelt fait appel pour construire son image. Si la transposition des paysages semble d'abord être guidée par un processus affirmant le statut de dépendance des lieux terrestres, elle est aussi une métaphore

de l'identité maritime de l'Empire britannique. Dessinée d'après une gravure illustrant un port militaire – dont la raison d'être est de s'assurer de la supériorité navale britannique, supériorité qui est le vecteur principal de préservation et d'agrandissement de l'empire –, *Quebeck* représente elle-même un port et un chantier naval qui font partie du profil urbain de la ville.

La présence d'une étendue marine démontre que la réalité empruntée de la vue d'optique recoupe certaines des caractéristiques existantes de Québec. L'image la décrit telle qu'elle est présentée dans certains ouvrages de l'époque portant sur le commerce, dont le *Dictionnaire universel de la géographie commerçante* compilé par Jacque Peuchet (1758-1830), avocat et politicien français considéré comme le père de la statistique moderne :

> Quebec est située fort avantageusement pour le commerce ; elle se divise en haute et basse ville. La haute est bâtie sur une montagne, au bas de laquelle est la basse. Le fleuve Saint-Laurent coule au pied de cette montagne ; c'est le plus grand et le plus navigable de l'univers. Il n'a pas moins de 4 à 5 lieues de largeur depuis son embouchure jusqu'à Quebec, devant laquelle il n'a que trois lieues de large. Le port peut contenir cent vaisseaux de ligne. Les Anglais ont conservé avec beaucoup de soin le chantier que les Français y avaient fait bâtir, pour y construire des vaisseaux (Peuchet, [1785] 1799-1800 : 432).

La prédominance du fleuve Saint-Laurent dans la structure de l'eau-forte est donc partiellement conforme à la topographie réelle. Couverte de vaisseaux de guerre battant pavillon anglais ainsi que de barques affectées au transport, la représentation du fleuve correspond à son importance militaire et commerciale. Inversée par le miroir, l'image utilise un marin comme admoniteur invitant le spectateur à regarder les eaux en mouvement, dont les courants sont rendus par un système de traits élaborés. Cette présence renforce le rôle prééminent du fleuve dans le paysage gravé au même titre que la structure des plans successifs. Placées à l'avant-plan, les rives du Saint-Laurent guident l'œil dans le tunnel créé par la perspective. Dans la composition, le cours d'eau prend donc le rôle habituellement dévolu à la route dans les vues d'optique. Cet écho iconologique n'est probablement pas fortuit, il permet au destinataire pressenti d'identifier le Saint-Laurent et son port comme un point de transit essentiel au commerce maritime transatlantique.

Les références iconologiques et la composition de *Quebeck* situent l'eau-forte dans un réseau économique basé sur le transport des biens par bateaux. Également utilisée dans les autres représentations de villes américaines chez Leizelt, cette construction formelle de l'image suggère une homogénéité globalisante du

Nouveau Continent qui est défini à partir de sa relation avec la métropole par l'océan qui les lie. Politique et économique, l'appartenance de la ville est alors l'un des seuls traits distinctifs de la représentation. Il ne faut pas nécessairement voir dans ce choix une affirmation politique concernant la guerre en cours. L'identité d'Augsbourg, comme celle des autres villes impériales autonomes, est elle-même ancrée dans son appartenance au Saint-Empire. La vision qui se dégage de *Quebeck* et des autres représentations est donc probablement une façon d'envisager le monde selon un contexte référentiel auquel Leizelt a difficilement pu échapper. Selon le géographe Denis E. Cosgrove (1998 : 1), cette manière de dépeindre le paysage, d'après sa propre identité, est d'ailleurs généralisée chez les Européens du XVIIIe siècle.

Échappant au canon français de la représentation de Québec, le contenu des vues d'optique de Habermann et de Leizelt fait donc appel à des *topoï* différents. Dans le cas de Habermann, il s'agit d'images composites créées par le graveur. L'identité de la ville y repose surtout sur des caractéristiques physiques, les infrastructures de *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent,* et des groupes précis, les Autochtones et les militaires. Ces marqueurs géographiques sont amalgamés à des édifices inspirés de ceux d'Augsbourg et à des modèles néoclassiques ou rococo. Ces courants architecturaux sont retenus en raison de leur disponibilité et, peut-être, pour souligner le caractère récent de l'implantation européenne. Leizelt, quant à lui, interprète une source anglaise faisant partie d'un portfolio d'où sont tirées toutes ses vues urbaines américaines. Il définit la ville en fonction de son statut politique, c'est-à-dire son appartenance à l'Empire britannique, et du réseau économique transatlantique dans lequel elle est incluse. Malgré leurs différences, les deux graveurs basent leurs représentations sur ce que Becker (2009 : 30) identifierait comme un savoir commun et partagé qui est susceptible d'être compris par les regardeurs.

Les gravures françaises, les récits de voyage, les dictionnaires, les traités géographiques et commerciaux ainsi que les périodiques mettent en place des caractéristiques parmi lesquelles Habermann et Leizelt effectuent une sélection dans un effort de synthèse. La réalité sociale qu'ils cherchent à représenter est donc le fruit d'un échantillonnage des possibles. Les deux graveurs donnent ainsi naissance à des représentations d'une ville supposée qui ne correspond pas ou qui correspond par hasard à la réalité topographique de Québec. Comme nous l'avons vu, ces images sont de surcroît modelées selon les contraintes imposées par le dispositif qui agit comme acteur non humain stabilisant l'image. Tributaires de l'effet recherché, une tridimensionnalité illusoire, les estampes font appel à des habitudes culturellement construites d'observation du paysage. Dans le

cas des vues d'optique, ces modèles de réception reposent sur l'internalisation d'indices artificiels de la profondeur et des effets visuels provoqués par la lentille. Ces constructions culturelles sont transparentes parce qu'elles font partie d'un bagage culturel partagé, elles font partie des conventions plastiques. Lors de la production, l'inscription de ces indicateurs à même la composition dépend d'une compréhension empirique du fonctionnement de l'œil, d'une maîtrise de la perspective et d'une certaine connaissance des contraintes imposées par la lentille. Les représentations de Québec ainsi constituées par Habermann et Leizelt sont donc des transcriptions qui résultent, en partie, de ces facteurs. Il faut par conséquent les considérer, au même titre que les autres représentations d'une société, comme « l'établissement d'une correspondance entre une série d'éléments (les fragments de la réalité que les fabricants veulent représenter) et une autre série d'éléments (les éléments conventionnels disponibles dans le médium utilisé) » (Becker, 2009 : 35).

À ces deux premières modalités qui viennent déterminer le contenu des vues de Québec, il faut en ajouter une troisième : un contexte de production imbriqué dans une structure sociale précise, celle d'Augsbourg à la fin du XVIIIe siècle. Cet environnement organise les contraintes et les possibilités avec lesquelles les graveurs doivent composer. Dans le cas de Habermann et de Leizelt, ce sont les objectifs et les choix matériels de leur éditeur, l'Académie impériale d'empire des arts libéraux, qui ont le plus de répercussions sur les estampes. Ils influencent le format, le nombre de représentations créées pour chaque ville, la disponibilité des sources et l'information inscrite dans la lettre. Le réseau dans lequel s'effectue la conception des vues d'optique de Habermann et de Leizelt comprend un autre acteur qui laisse une empreinte sur les eaux-fortes. Les deux graveurs doivent composer avec le contrôle qu'impose un conseil de censure ayant des préoccupations relatives à la représentation des tendances religieuses qui découlent de la biconfessionnalité de la cité bavaroise. Pour respecter les limites imposées par l'organisme, ils sont aussi tenus d'éviter les contenus susceptibles d'indisposer les princes régnants à travers le Saint-Empire. Dans la mesure où les autorités politiques germaniques tentent de faire accepter l'envoi de mercenaires en Amérique, cette restriction touche directement les vues de Québec.

Les représentations de Québec appartenant à la Collection des prospects cherchent donc à transmettre un potentiel de significations qui est le résultat d'une transcription influencée par le contexte de production des fabricants et des conventions. Elles sont, pour reprendre la théorie avancée par Michael Baxandall (1985), des dépôts de relations sociales. Au-delà des personnes qui le constituent, ce réseau comprend des agents non humains, parmi lesquels le plus influent est le

dispositif. Les signes visuels du site choisis par les producteurs sont-ils perceptibles par les utilisateurs hétérogènes des vues d'optique ? Comme l'image regardée n'est pas nécessairement la gravure, mais un double éthéré produit par la lentille pour créer un effet d'immersion, à quel point la supplantation du message par le médium influence-t-elle l'importance accordée à la fidélité du contenu ? C'est à ces questions que tentera de répondre le prochain chapitre en se penchant sur le rôle d'interprétation des usagers selon leur identité sociale. Pour ce faire, nous chercherons à déterminer quelles sont les connaissances susceptibles d'enclencher une adhésion ou un rejet par les regardeurs de la représentation de Québec proposée par les vues d'optique de Habermann et de Leizelt. Nous nous intéresserons également à l'incidence des détails et des formes de récits sur les regardeurs qui examinent les images de Québec produites à Augsbourg. Enfin, nous analyserons l'influence des lieux de réception.





Figure 11

Pierre Charles Canot d'après un dessin de John Hamilton Mortimer d'après une huile sur toile de Richard Paton, *View of the Royal Dockyard at Chatham.* Government Art Collection (UK).

Figure 11.1

Pierre Charles Canot d'après un dessin de John Hamilton Mortimer d'après une huile sur toile de Richard Paton, *View of the Royal Dockyard at Chatham,* 14 février 1775, estampe couleur sur papier, 50,7 x 68 cm, Londres : R. Paton.

Figure 11.2

Détail, partie approximative utilisée par Leizelt pour *Quebeck.*



Figure 12

Balthazar Frederic Leizelt, *Salem,* vers 1776-1783, estampe sur papier vergé, 32,5 x 44,3 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



Figure 13

Balthazar Frederic Leizelt, *Philadelphie,* vers 1776-1783, estampe couleur sur papier vergé, 32 x 43,1 cm (cuvette), 33,8 x 44,2 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



Figure 14

Balthazar Frederic Leizelt, *La nouvelle Yorck,* vers 1776-1783, estampe couleur sur papier vergé, 31,5 x 42,2 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : New York Public Library.



FIGURE 15

William Woollett d'après un dessin de John Hamilton Mortimer d'après une huile sur toile de Richard Paton, *View of the Royal Dockyard at Deptford,* 14 février 1775, estampe sur papier, sans dimensions, Londres : R. Paton. Source : Library of Congress.



Figure 16

Balthazar Frederic Leizelt, *L'Arrive du Prince Quillaume Henry a Nouvelle York,* vers 1776-1783, estampe couleur sur papier vergé, 25,1 x 38,1 cm (image), 29,1 x 39,9 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : John Carter Brown Library.



Figure 17

Balthazar Frederic Leizelt, *La Forteresse Gibraltar enferme des Espagnols,* vers 1779-1783, estampe couleur sur papier vergé, 30 x 42 cm, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Bibliothèque nationale de France.



Figure 18

Franz Xaver Habermann, *La destruction de la Statue royale a Nouvelle Yorck,* entre 1765 et 1781, estampe couleur sur papier vergé, sans dimension, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



Figure 19

Franz Xaver Habermann**,** *L'entré triumphale de Troupes royales á Nouvelle Yorck,* vers 1775-1783, estampe couleur sur papier vergé, sans dimension, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



Figure 20

Franz Xaver Habermann, *Representation a Feu Terrible a Nouvelle Yorck,* vers 1776-1781, estampe, sans dimension, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



Figure 21

Franz Xaver Habermann, *Debarquement des Troupes Engloises a Nouvelle Yorck,* vers 1775-1781, estampe couleur sur papier vergé, sans dimension, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



Figure 22

Franz Xaver Habermann, *Vue de Boston vers le Cale du Port,* vers 1775-1781, estampe couleur sur papier vergé, sans dimension, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



FIGURE 23

Franz Xaver Habermann, *Vuë de la rue et de la Maison de Ville a Boston,* vers 1775-1781, estampe couleur sur papier vergé, sans dimension, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



Figure 24

Franz Xaver Habermann, *Vue de la Rue du Roi vers la Porte de la Campagne a Boston,* vers 1775-1781, estampe couleur sur papier vergé, 33 x 43 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.



Figure 25

Franz Xaver Habermann, *Vuë de la Ruë grande vers l'Eglise du Sud des Presbiteriennes a Boston,* vers 1775-1781, estampe sur papier vergé, 35,9 x 48,8 cm (papier), Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : Library of Congress.

CHAPITRE 2
DES VUES SUR QUÉBEC. UNE HISTOIRE DE LA RÉCEPTION

Les vues d'optique sont des substituts du réel, reflétant la vision d'un monde supposé, qui s'appuient sur des effets perspectivistes et en retiennent certains symboles concomitants. Elles parasitent pourtant les préoccupations de la Renaissance en s'intéressant peu à encadrer une *historia.* Elles sont virtuelles selon les définitions du XVIIIe siècle[1]. Elles transforment, de plus, une surface en deux dimensions en une expérience tridimensionnelle du visible où les corps statiques des regardeurs ont accès à des ailleurs, qui appartiennent à une géographie réelle ou imaginaire, en échappant à la temporalité des déplacements. Elles fonctionnent, enfin, en conjonction avec un appareil. Les gravures que nous avons abordées jusqu'à présent sont des objets matériels bidimensionnels, elles ne sont donc qu'un fragment des images expérimentées par les récepteurs du Siècle des lumières. Ce que le regardeur voit à travers l'appareil est une image amplifiée par la lentille en conjugaison, dans certains cas, avec un double intangible créé par le miroir et non la gravure elle-même. Relevant d'un brouillage sensoriel, l'expérience perceptuelle d'une image liminale à laquelle donnent lieu les vues d'optique influence la réception du contenu au même titre que l'interprétation subjective qu'en font leurs usagers.

En effet, comme le soulignent plusieurs chercheurs, dont Becker (1999 : 67-68) et l'historien de l'art Enrico Castelnuovo (1976 : 75), les regardeurs jouent obligatoirement une part active dans le sens qui est attribué aux images. Ce rôle du récepteur est, selon nous, central en ce qui concerne les vues d'optique, puisque l'effet immersif fait en sorte qu'une relation spatiale avec le regardeur est anticipée lors de leur création. De plus, si la standardisation de leur structure graphique facilite la compréhension du contenu, elle a un corollaire : il incombe aux regardeurs d'établir des distinctions et de donner un sens aux images. Ce processus dynamique de communication est difficile à reconstituer, puisque les vues

---

1. Le terme *virtuel* désigne, à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, des objets sans existence tangible qui ont les formes du réel ou, en optique, des images vues à travers une lentille ou un miroir (Friedberg, 2006 : 8).

d'optique sont considérées comme des articles familiers à partir des années 1780. À titre d'objets du quotidien, leurs usages sont peu décrits durant cette période, puisque les vues d'optique n'obtiennent pas le succès discursif et métaphorique de la chambre noire (Crary, 1990 : 30-31). Cette réalité est entre autres évoquée par la présentation que font Guyot et, un peu plus tard, le libraire français Jacques Lacombe (1724-1811) des vues d'optique. Dans la partie de son ouvrage qui est consacrée à l'optique, Guyot précise que « [c]es sortes d'optique sont entre les mains de tout le monde » (1786 : 154), alors que Lacombe (1724-1811) dit que « [c]'est sur ce principe que sont construites ces boîtes aujourd'hui assez communes, qu'on appelle optiques, & dont nous allons donner la construction » (1792 : 756).

L'analyse de la réception des vues d'optique pose donc un important problème méthodologique, qui est exacerbé par d'autres facteurs. Les recherches effectuées dans les documents d'époque sont complexifiées par l'absence d'un terme standardisé pour les désigner et par le télescopage, dans le vocabulaire, de différents appareils occupant des fonctions similaires. À cette difficulté, il faut ajouter les contradictions qui émanent des textes actuels qui tentent de retracer leur utilisation. Ces difficultés sont encore plus aiguës en ce qui concerne les images de Québec produites par Habermann et Leizelt. Les recherches que nous avons menées ne nous permettent pas d'identifier de réactions les concernant précisément avant le XIXe siècle. De fait, la première réaction que nous avons recensée paraît en 1895 et provient du bibliophile canadien Philéas Gagnon, dans *Essai de bibliographie canadienne ; inventaire d'une bibliothèque comprenant imprimés, manuscrits, estampes, etc., relatifs à l'histoire du Canada et des pays adjacents*. Gagnon dit des gravures augsbourgeoises : « Ces vues, tout à fait curieuses, sont plutôt le fruit d'une imagination inventive, que la figure des lieux indiqués ; malgré cela on aime à les voir figurer dans une collection de vues canadiennes[2] » (1895 : 680). Les autres indices que nous avons concernant la réception au XIXe siècle sont des photographies prises chez les Ursulines où une écolière tient

2. Le nom de Leizelt y est orthographié Leizolt. Les termes employés par Gagnon se rapprochent beaucoup de ceux utilisés dans l'inventaire du Séminaire. Cette ressemblance fait en sorte que nous supposons que Gagnon, qui réside à Québec, a un lien avec l'identification qui est faite par le prêtre.

un zograscope[3] ainsi que des médiations supplémentaires[4]. Les images dérivées des vues d'optique semblent indiquer que les sources, les estampes augsbourgeoises qui ont un point de vue extérieur sur Québec, sont toujours considérées comme intéressantes. Cette époque est postérieure à celle traitée dans la présente étude, puisque nous nous intéressons aux estampes au moment où elles sont imprimées par l'Académie impériale d'empire des arts libéraux. Dans ce contexte, pour éviter dans la mesure du possible de projeter sur le passé nos références culturelles actuelles, nous formulerons des hypothèses basées principalement sur les indices les plus probants fournis par les différentes formes d'appareils, l'interprétation des œuvres de l'époque montrant des gens en train de regarder des vues d'optique, les estampes elles-mêmes et les sources primaires qui nous sont parvenues.

Avant de procéder plus avant, il importe de s'attarder à un deuxième aspect qui est lui aussi important pour articuler l'interprétation que nous devons faire de la réception des cinq gravures de Québec produites à Augsbourg. Il faut différencier les destinataires et les sites de visionnement des vues d'optique au XVIII[e] siècle. En effet, si le contenu des vues d'optique ne change pas, leur interprétation dépend de ce que Becker identifierait comme la formation et l'expérience des regardeurs (1999 : 67-68). Les significations qui sont conférées aux vues d'optique varient aussi en fonction des endroits où elles sont utilisées et des groupes sociaux qui les regardent. De fait, deux principaux types d'observateurs situés dans des sortes de lieux distincts peuvent être discernés. Le premier groupe correspond d'assez près à la définition de la sphère publique littéraire telle qu'elle est décrite par Habermas (1986 : 38-43). Ce public, qui constitue la « bonne société », comprend des regardeurs provenant de la noblesse éclairée, des couches les plus aisées et du public cultivé, auxquels il faut ajouter quelques boutiquiers et artisans

3. Les pensionnaires y sont représentées en groupe tenant différents objets liés au monde de l'art.

4. Le premier de ces documents est un dessin à l'encre rehaussé d'aquarelle d'Ogden Wood réalisé entre 1885 et 1895 qui est conservé au Musée national des beaux-arts du Québec et dont le numéro d'inventaire est le suivant : 1956.81. Le second est une réimpression postérieure sur laquelle le titre est uniquement en français et qui ne mentionne ni la Collection des prospects ni la disponibilité de l'image à Augsbourg. Un exemplaire de cette gravure est conservé dans la collection de la Rare Books and Special Collections Library de l'Université McGill (numéro d'inventaire : elf FC2946.37 H378 1770z). D'autres gravures de la Collection des prospects qui portent uniquement un titre en français semblent avoir été réimprimées au même moment. Leur existence est signalée par Niklas Leverenz dans son article intitulé « Vues d'optique with Chinese Subjects » (2014 : 23). Comme nous l'avons vu en introduction, cette perception n'est pas unanimement partagée par les habitants du lieu représenté dès le début du XX[e] siècle.

florissants[5]. Cette affirmation est difficile à étayer à l'aide d'archives pour les vues d'optique augsbourgeoises, puisque les documents qui concernent la distribution de l'Académie ne semblent pas avoir été conservés. Cependant, elle se justifie par le nombre potentiel d'acquéreurs qui doivent posséder, en sus des gravures proprement dites, les appareils pour les regarder (Huhtamo, 2012 : 37). De plus, elle se fonde sur les prix demandés, qui sont élevés[6]. Seuls les bien nantis peuvent facilement en faire l'acquisition en dehors du marché de la revente. Les membres de cette partie privilégiée de la société examinent et possèdent des vues d'optique à l'intérieur de l'espace domestique.

Le second groupe comprend les badauds qui se promènent dans certains espaces publics : les foires ainsi que les places urbaines et villageoises. Il est majoritairement composé de ce qui est alors désigné comme « la plèbe » ou « le petit peuple », bien que les attroupements qui se forment dans ces lieux comprennent aussi des individus appartenant à des couches plus aisées de la société de l'Ancien Régime. Huhtamo (2013 : 35) note que le contact avec les images s'effectue alors par l'entremise d'un montreur qui monnaie l'accès aux lentilles. Cette division des types de réception, selon un clivage entre ce que nous définissons actuellement comme l'espace public et l'espace privé, semble découler d'habitudes prises dans la deuxième moitié du XVII[e] siècle concernant les boîtes d'optique[7]. Elle s'inscrit dans une dynamique où les pratiques culturelles se matérialisent dans des sites en transformation qui sont,

5. Citant les 3 507 inventaires hollandais compilés par Marie van Dijk, Kaldenbach indique que l'aristocratie et la bourgeoisie sont les deux groupes qui possèdent le plus souvent des appareils optiques. Toutefois, il note qu'un petit nombre de marchands et d'artisans ont également ce genre d'instrument dans leurs demeures (1985 : 93). Les faits relevés par l'historien Daniel Roche nous laissent croire que la situation est identique à Paris durant la période qui nous occupe (1981 : 28).

6. Les prix ont déjà été indiqués au chapitre précédent.

7. Cette hypothèse s'appuie sur l'utilisation des lanternes magiques dans ces deux types de lieux à partir de la fin du XVII[e] siècle (Hankins et Silverman, 1995 : 44, 49 ; Mannoni, 1994 : 45). Elle se fonde également sur l'existence de deux types de boîtes dès le début du XVIII[e] siècle. En effet, plusieurs types de boîtes ont précédé les vues d'optique. Dans l'espace privé, il s'agit de boîtes, entre autres signalées par Martin Kemp (1990 : 204-205) et Oliver Grau (2003 : 50-52), qui sont conçues pour des domiciles cossus. Elles sont peintes en utilisant la perspective et elles recréent des intérieurs illusoires. Elles seront progressivement concurrencées, à partir du début du XVIII[e] siècle, par les boîtes de l'éditeur augsbourgeois Martin Engelbrecht (1684-1756), dont le contenu par succession de panneaux reprend les dispositions d'une scène de théâtre. Des versions de ces deux dispositifs, créées artisanalement et souvent de plus grand format, semblent avoir été destinées aux foires et aux places publiques. Leur apparition coïncide avec celle du montreur comme motif iconographique lié à la foire dès le début du XVIII[e] siècle. Ce motif se retrouve dans des livres, dont *Rommel-Zoodjen* (1709) ou *Abraham a Santa Clara : Centifolium Stultorum in Qarto* (1709) et des gravures comme *O Rare Show* (vers 1710) ainsi que *Southwark Fair* de William Hogarth (1733).

comme l'explique l'historien Daniel Brewer (2004 : 173-175), à double entrée. Ils sont à la fois des lieux quotidiens réels et des espaces socialement construits porteurs de sens et de valeurs, dont la transmission s'effectue à l'aide de certains types de représentations durant le Siècle des lumières.

En mettant l'accent sur les représentations produites par Habermann et Leizelt, ce chapitre reprend, dans sa structure, cette dichotomie des sites de visionnement en fonction des publics afin d'établir les façons dont les rapports sociaux influencent les significations que revêtent les images. Nous tenterons également de déterminer le sens des transferts que les vues d'optique opèrent sur le plan perceptuel pour les regardeurs du XVIIIe siècle. Pour ce faire, il sera d'abord question de la prévalence des connaissances de la bonne société dans la codification des vues d'optique augsbourgeoises. Nous verrons par la suite que les schèmes sociaux donnent naissance à des stratégies de réception des images culturellement connotées, particulièrement dans les demeures des lettrés et de la noblesse où elles sont liées au statut social. Ces stratégies s'articulent autour, d'une part, du jeu savant ancré dans un intérêt pour la physique expérimentale, la géographie et le voyage chez les élites et, d'autre part, d'un spectacle aux relents de magie naturelle dans l'espace public.

LE PUBLIC AISÉ ET LES REGARDS À DEMEURE

Une vision de l'Amérique

Biens culturels destinés à un marché d'exportation, les vues d'optique occupent un statut limitrophe et elles n'appartiennent pas directement au champ spécifique de l'art au XVIIIe siècle. Mobiles et aisément reproductibles, elles ne peuvent pas être comprises en fonction du modèle économique émergent qui est associé à la peinture et à la sculpture. En l'absence d'un milieu de collectionneurs orientés vers l'acquisition d'une œuvre unique ou d'exemplaires offerts en un nombre restreint, Herzberg s'adresse donc surtout au marché naissant de la culture bourgeoise (North, 2008 : 1-2 ; Schaffer, 1983). Cette communauté interprétative[8] a une connaissance particulière des représentations même si le langage graphique utilisé est accessible à l'ensemble de la société de l'époque. Ces acquéreurs sont d'abord

8. L'expression est utilisée par Becker (2009 : 75). En anglais, ce dernier emploie les mots « *interpretive community* » (Becker, 2007 : 69). Initialement, le concept a été élaboré par le spécialiste de la théorie littéraire Stanley Fish dans son article « Interpreting the Variorum » (1976). Fish y établit que les textes n'ont pas de sens à l'extérieur des préconceptions culturelles des récepteurs.

germanophones. Le nombre de lettrés allemands est d'ailleurs en forte augmentation à cette époque, même si cette élite éduquée ne constitue pas plus de 5 % de la population (Sheehan, 1989 : 157 ; Withers, 2007 : 47). Pour les raisons évoquées au premier chapitre, ces acheteurs ne constituent cependant pas, selon nous, le seul public. Le réseau de distribution fait en sorte que les lecteurs maîtrisant le français ont aussi accès aux vues d'optique augsbourgeoises. Les œuvres de Habermann et de Leizelt sont donc diffusées auprès d'acquéreurs multiples qui résident surtout dans le nord de l'Europe continental et, marginalement, en Italie.

Habermann, Leizelt et Herzberg ne sont pas nécessairement au courant des conceptions, des idées et des pratiques des marchés desservis. L'éditeur et les deux graveurs s'appuient vraisemblablement sur des perceptions et des préoccupations locales métissées par l'information en circulation. Toutefois, dans le cas des vues de Québec, les acheteurs visés partagent, au moins en partie, le même intérêt que le milieu d'où viennent les producteurs pour un évènement : le conflit américain. L'affrontement entre les Britanniques et leur colonie suscite l'intérêt des Européens parce qu'il devient, selon le spécialiste de l'histoire politique Frank Becker (2010), un évènement médiatique à partir du moment où les puissances européennes y sont impliquées. À cette présence dans l'actualité européenne s'ajoute potentiellement une curiosité pour des terres éloignées dont l'exotisme a nourri de nombreux récits de voyage et des romans.

Les œuvres théâtrales et lyriques ajoutent à cet engouement pour l'Amérique. Elles jouent un rôle important dans l'établissement d'une vision du Nouveau Continent en adaptant des faits historiques ou en dramatisant les lieux (Klein, 2009 : 17). Ainsi, dans *Sturm und Drang*[9] (1776), Friedrich Maximilian Klinger (1752-1832) fait de l'Amérique une terre de rédemption où des passions intenses s'expriment. Son personnage principal, un jeune anglais nommé Carl Bushy dit Wild, s'est joint volontairement aux révoltés pour mourir durant une guerre, et non pour des raisons idéologiques. Il est sauvé lorsqu'il retrouve par hasard son premier amour (Klein, 2009 : 22). Pour sa part, *Die Mätresse,* écrite par Karl Gotthelf Lessing (1740-1812) en 1780, présente l'Amérique comme une terre idéale. Le protagoniste central, Otto von Kronfeld, y échappe pour un temps à l'influence pernicieuse de l'Europe en travaillant pour un fermier américain. Durant son séjour aux États-Unis, von Kronfeld apprend à vivre près de la nature et à valoriser les élans de son âme au détriment des diktats sociaux (Klein, 2009 : 22). Quant à lui, le drame *Inkle et Yarico* est présenté comme vrai lors

9. La pièce donne plus tard son nom au mouvement romantique allemand.

de sa première publication par Richard Ligon (1585 ?-1662) en Angleterre en 1657. Largement diffusée, la pièce est jouée en allemand pour la première fois à Hambourg en 1732. Elle raconte les aventures d'un marin anglais qui est sauvé par une Autochtone des Caraïbes à la suite d'un naufrage. Une idylle se noue entre les deux protagonistes, mais dès qu'Inkle réussit à rejoindre l'Angleterre, il vend la jeune femme comme esclave (Klein, 2009 : 19-20). Le spectacle fixe la figure du « sauvage » américain en se servant d'une jeune femme autochtone comme prétexte pour discourir sur la société européenne et sur l'esclavage. L'Autochtone y incarne cet autre à la fois attirant, repoussant et inquiétant. Il faut cependant noter que les territoires nouvellement découverts dans l'océan Pacifique tendent, à ce moment, à supplanter par leur éloignement cet intérêt pour l'autre et l'ailleurs américains. Le sujet demeure cependant attrayant à la fois pour Habermann et pour les récepteurs de la bonne société. Il ne s'agit toutefois pas des seules références culturelles que les graveurs augsbourgeois partagent avec le public auquel ils destinent leurs œuvres.

Le savoir auquel font appel les graveurs correspond à l'état des connaissances de leurs clients. Dans les deux cas, les informations proviennent principalement d'images qui sont des médiations du modèle iconographique français. À ces représentations s'ajoutent des dictionnaires de géographie, des récits de voyage écrits en France, des œuvres littéraires destinées aux planches du théâtre ou de l'opéra ainsi que des missives et des comptes rendus récents produits par les militaires germanophones qui sont déployés en Amérique. Le contenu des estampes est donc articulé à partir de données qui sont déjà acceptées. Le mode de l'inventaire utilisé par Habermann pour définir le territoire ainsi que la définition de la ville en fonction de son appartenance à l'Empire britannique et à un réseau économique transatlantique retenue par Leizelt ne causent donc pas de problème d'interprétation. Les images sont cohérentes et elles permettent aux regardeurs européens de reconnaître le site représenté grâce à des marqueurs susceptibles de le désigner comme authentique et spécifique.

Au-delà de la correspondance entre l'état des savoirs généraux, l'adhésion des acquéreurs repose sur la cohérence des gravures augsbourgeoises avec l'appareil descriptif et visuel alors en place. Les gravures correspondent donc à l'imaginaire des lieux en vigueur. Cette conformité est en grande partie due à la prédominance des gravures dérivant du modèle français en Europe continentale. Le modèle français et la vue éloignée qu'il préconise font en sorte que la structure interne de la ville et les détails architecturaux ne sont pas visibles. Il n'y a donc pas de comparaison possible entre les vues françaises et les points de vue rapprochés

adoptés par Habermann et Leizelt. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, le manque de diffusion des estampes anglaises fait en sorte qu'elles sont peu susceptibles d'avoir remis en cause cette vision de la ville[10]. Il faut aussi noter que les carences des gravures ne sont corrigées que marginalement par les cartes et les plans, puisque ces deux types de documents ne rendent plus la volumétrie au XVIIIe siècle. De plus, même si le tracé des rues y est défini, le nom des voies de circulation, lui, ne l'est pas au-delà des principales artères.

Ces informations topographiques sont aussi absentes des récits écrits par l'historien Georges-Marie Butel-Dumont (1725-1798), dans *Histoire et commerce des colonies angloises, dans l'Amerique septentrionale* (1755), ou par le récollet Emmanuel Crespel (1703-1775), dans *Voiages du R.P. Emmanuel Crespel dans le Canada et son naufrage en revenant en France* (1742). Peu diserts sur la physionomie de Québec, ces textes s'intéressent plutôt au rôle de la ville comme pôle économique et politique ou comme lieu de transit. L'érudit Marc Lescarbot (1570-1641), dans son *Histoire de la Nouvelle-France*[11] (1609), ne mentionne Québec, quant à lui, que pour exalter l'implantation de la France en terre d'Amérique. Il fait, au passage, une comparaison entre la nature allemande et celle de la colonie (1609 : xi). Enfin, l'avocat et romancier Christoph Heinrich Korn (1726-1783), dans son livre sur la Révolution américaine *Geschichte der Kriege in und ausser Europea*[12], s'intéresse à Québec seulement dans le cadre des liens de suzeraineté et des manœuvres militaires qui y sont exécutées (1776 : 22). Ces deux angles descriptifs semblent également avoir été retenus par les militaires allemands en poste en Amérique et par le journal augsbourgeois *Augsburgische Orinarie Postzeitung von Staats gelehrren, historis. u. deonomis Neugkeiten*. Le dépouillement du périodique permet de constater que les nouvelles sur la ville coloniale sont surtout présentes en 1776, l'année où des informations concernant l'attaque, tentée à partir de décembre 1775 par l'armée américaine, parviennent sur le Vieux Continent. Un compte rendu de l'évènement y est d'ailleurs imprimé le 15 mars 1776. Les

10. Du reste, seules les gravures de Short auraient contredit les vues augsbourgeoises, puisque les estampes d'après Smyth représentent, elles aussi, la ville d'un point de vue extérieur.

11. Ce livre a été traduit pour la première fois en allemand à Augsbourg sous le titre *Noua Francia : Gründliche History von Erfündung der grossen Landschafft Noua Francia, oder New Franckreit genannt, auch von Sitten vnd Beschaffenheit derselben wilden Völcker* (1613).

12. Ce récit est mentionné au premier chapitre de cette étude en raison de la gravure de Québec qui s'y trouve.

autres entrées concernent principalement l'envoi ou l'arrivée de troupes dans la colonie laurentienne[13].

Les informations qui sont diffusées en Europe par la voix des périodiques ne sont pas les seules à modeler la perception du territoire. Des descriptions plus étoffées sont aussi diffusées et les marqueurs identitaires qui y sont consignés sont remarquablement homogènes, ce qui crée un imaginaire culturel de la ville coloniale laurentienne. Ces traits correspondent aux informations données dans les dictionnaires et les traités géographiques de l'époque[14]. Nous nous attarderons à deux de ces ouvrages qui sont intéressants à double titre : ils sont exemplaires des textes contenus dans les ouvrages décrivant la géographie de l'époque et ils étaient conservés par un collectionneur, le mondain Jean-Vincent Capronnier de Gauffecourt (1692-1766), qui possède des vues d'optique (Duplain, 1766 : 26). Ces deux documents sont le *Dictionnaire géographique portatif* (Echard *et al.,* 1747), qui offre un court paragraphe sur Québec, et *Le grand dictionnaire géographique et critique* (Martinière, 1738), qui reprend un long passage de l'*Histoire de l'Amérique septentrionale* (1722) de l'historien Claude-Charles Le Roy de La Potherie dit Bacqueville de La Potherie (1663-1736)[15]. Bien que la description du deuxième livre soit plus détaillée, les mêmes éléments ressortent des deux textes. Québec y est dépeinte comme une ville américaine et comme la capitale du Canada ou de la Nouvelle-France. Les auteurs mentionnent qu'elle est pourvue d'une rade. Ils ajoutent qu'elle possède un château fortifié et un évêché ainsi que d'autres bâtiments appartenant à des ordres religieux. Selon eux, elle est située sur un mont et elle est divisée entre une haute et une basse-ville, celle-ci longeant les berges du Saint-Laurent (Echard *et al.,* 1747 : 431 ; Martinière, 1738 : 11-14). Enfin, *Le grand dictionnaire géographique et critique* mentionne que la ville est fortifiée (Martinière, 1738 : 12-13).

Ces descriptions correspondent à celles qui se retrouvent dans les principaux récits et journaux de voyage concernant la colonie laurentienne : celui du botaniste Pehr Kalm (1716-1779) dans la traduction française de *En resa til Norra America*

13. Durant le conflit américain, les informations en lien avec la ville de Québec sont publiées à ces dates : le 15 mars 1776 (n° 65), le 27 avril 1776 (n° 102), le 29 mai 1776 (n° 129), le 20 juin 1776 (n° 148), le 22 juin 1776 (n° 150), le 12 août 1776 (n° 193), le 20 août 1776 (n° 200), le 16 août 1777 (n° 196), le 22 août 1778 (n° 201) et le 31 août 1778 (n° 208). Le journal n'est pas paginé. Dans la majorité des cas, il s'agit de traduction de dépêches qui sont identifiées comme provenant de Londres.

14. Les dictionnaires et traités géographiques consultés sont répertoriés à l'annexe A.

15. La Potherie est fonctionnaire du roi en Nouvelle-France de 1698 à 1701 (Pouliot, 1991).

(1753-1761)[16], celui du prêtre jésuite Pierre-François-Xavier de Charlevoix (1682-1761) et celui qui se retrouve dans le *Geographische Beschreibung von Canada besonders der Hauptstadt Quebeck* (1777), qui est généralement attribué[17] au militaire et entomologiste allemand Frederick Valentine Melsheimer (1749-1814). Abordant les côtes de l'Amérique à l'époque de la Nouvelle-France, Kalm et Charlevoix écrivent des textes où Québec arbore un profil semblable. Kalm adopte, selon Grignon (1999 : 104-105), les conventions développées dans l'iconographie française. Utilisant le point de vue maritime préconisé par le modèle représentationnel français, Kalm trace le portrait d'une ville construite près du fleuve, qui possède un port où transitent les biens exportés du Canada vers la France (1880 : 96-98). Il spécifie que la ville est ceinte d'une muraille et qu'elle est séparée par une élévation entre une haute et une basse-ville. Selon lui, ses rues étroites et boueuses se coupent à intervalles irréguliers et elles sont bordées de maisons de pierres colorées en blanc qui comprennent, en majorité, un étage (1880 : 96-106).

De son côté, Charlevoix amorce aussi l'entrée de la troisième lettre du *Journal d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale,* datée du 28 octobre 1720, en insistant sur la position maritime de la ville et en détaillant les caractéristiques de son port ([1722] 1994, t1 : 212-215). Par la suite, il distingue la haute-ville de la basse-ville en indiquant les principales places et artères ([1722] 1994, t1 : 215-217). Au passage, il mentionne que la plupart des bâtisses sont en pierre sans en décrire l'aspect plus avant, sauf celui des principaux édifices sur lesquels il insiste en mentionnant leur importance relative ainsi que leur organisation spatiale et en les comparant aux constructions françaises en terre européenne ([1722] 1994, t. 1 : 218). Charlevoix poursuit sa missive en décrivant les différentes parties des fortifications avant de s'intéresser à d'autres sujets. De toutes les informations transmises par les deux auteurs, les seules qui entrent en conflit avec les images de Habermann et de Leizelt sont données par Kalm. Il s'agit de la hauteur des bâtisses et de la coloration des immeubles. Au XVIIIe siècle, les regardeurs sont peu susceptibles d'avoir rejeté les images de Habermann et de Leizelt en raison de la taille des édifices, puisque les représentations déjà en

16. Le livre est traduit en allemand par Johann Andreas Murray de 1754 à 1764 sous le titre *Des Herren Peter Kalms Beschreibund der Reisedie er nach dem nördlichen Amerika*.

17. Le texte n'étant pas signé, des interrogations perdurent quant à l'identité de son auteur et l'attribution varie dans les catalogues de bibliothèques. Cependant, dans tous les cas, la paternité du récit est concédée à un officier allemand envoyé en Amérique, ce qui est l'essentiel dans le contexte qui nous occupe. Nous avons retenu l'auteur le plus souvent mentionné.

circulation comportent la même erreur. De plus, cette différence a pu être mise sur le compte de changements survenus depuis l'époque des voyages de Kalm, dont les dates, de 1748 à 1751, sont signalées dans la plupart des éditions. Enfin, l'acceptation des différences relève d'une conformité avec les exigences du dispositif en ce qui concerne les couleurs. Les teintes artificielles qui sont préconisées sont essentielles, comme nous l'avons vu, à l'effet de profondeur. Elles sont employées pour la vaste majorité des représentations de l'Académie et elles sont donc des normes sans lien avec le sujet représenté et doivent être tolérées par les récepteurs dans ce cadre précis.

Publiée d'abord en 1776 et rééditée plusieurs fois par la suite, la brève description qui se trouve dans l'ouvrage de Melsheimer[18] présente une autre divergence avec les estampes produites pour la Collection des prospects. Melsheimer signale la situation défensive de Québec ainsi que les principaux traits de sa physionomie. Ce faisant, il note les dommages importants causés par les attaques successives menées contre la ville (1777 : 3-4). L'absence de ces dégradations n'est toutefois pas suffisante pour entacher l'impression de véracité que produisent, pour le public du XVIIIe siècle, les vues d'optique de Habermann et de Leizelt. Pour s'en convaincre, il suffit de penser à d'autres œuvres produites à la même époque qui omettent de signaler les dommages causés par les conquérants britanniques et les rebelles américains. C'est le cas du roman épistolaire à succès *The History of Emily Montague* (1769)[19] de l'auteure anglaise Frances Moore Brooke (1724-1789) qui, malgré son discours impérialiste sous-jacent (Crowley, 2005 : 17) et le séjour de l'auteure à Québec[20], offre une vision riante de la ville en évoquant les plaisirs qui s'y déroulent, mais pas sa physionomie.

Les gravures de Smyth, qui sont toutes des vues extérieures, mettent également en scène une Québec dont les immeubles sont intacts alors que circulent, dans l'Empire britannique, les images de Short où les édifices démolis par la guerre

18. Melsheimer combat comme mercenaire durant la Révolution américaine.

19. Le roman est d'abord publié en Angleterre avant d'être traduit. Il paraît en français (1770) et en allemand (1783) durant la période qui nous intéresse (McMullen, 1980).

20. Frances Moore Brooke accompagne son mari, aumônier à Québec, de 1763 à 1768 (McMullen, 1980).

sont prépondérants[21]. Concernant ce dernier, il faut également établir une distinction entre les décombres, qui se retrouvent dans les gravures de Short[22], et l'esthétique de la ruine au XVIIIe siècle qui s'applique à des villes qui sont marquées par l'histoire. De fait, bien que l'intégration d'édifices ayant subi les outrages du temps soit populaire dans les œuvres de l'époque, la ruine, qu'elle soit réelle ou imaginaire, est dépeinte pour évoquer l'Antiquité ou le passage du temps. Plusieurs des représentations d'éléments architectoniques d'après Giovanni-Paolo Pannini (1691-1765), Hubert Robert (1733-1808), Jean-Nicolas Servandoni (1695-1766), Giovanni Battista Piranesi dit Le Piranèse (1720-1778), Francesco Guardi (1712-1793) ou Bernardo Bellotto (1722-1780) sont typiques de cette tendance. Les gravures illustrant des destructions de villes contemporaines se limitent le plus souvent aux feux et aux tremblements de terre, ce qui est le cas des vues d'optique[23], et elles sont souvent anoblies par des éléments indiquant leur déliquescence imminente.

Les villes contemporaines ne sont donc habituellement pas représentées avec des bâtiments endommagés par la guerre dans les vues d'optique. En n'illustrant pas les effets du conflit, les vues d'optique représentant Québec correspondent donc aux règles iconographiques en vigueur, contrairement aux gravures de Short. Elles sont aussi, pour reprendre une expression que Cauquelin emploie en définissant les conditions d'adhésion à la réalité d'un paysage, « conforme[s] à l'état de la croyance » (2002 : 113), puisqu'elles respectent de grands traits qui sont énoncés dans chacune des descriptions. Il est également important d'ajouter qu'elles ne sont pas des formes passives de diffusion de l'imaginaire urbain, elles

21. Ces estampes sont : *Vue du Palais de l'Intendant, Vue de la Trésorerie et du Collège des Jésuites, Vue de l'Eglise et du Collège des Jésuites, Vue de la Cathédrale, du Collège des Jésuites et de l'Église des Récollets, prise de la Porte du Gouvernement, Vue du Palais Episcopal et de ses ruines, comme elles paroissent sur la montagne depuis la Basse Ville, et Vue de l'Eglise de Notre Dame de la Victoire ; Batie en mémoire de la levée du siège en 1695, et démolie en 1759.* Elles sont d'abord imprimées en 1760.

22. D'abord analysée par Parent (2005 : 138-156) et également soulignée par Crowley (2005a : 14), la représentation des effets des bombardements urbains qui est très présente chez Short mériterait d'ailleurs une étude plus approfondie allant au-delà du rapprochement avec Lisbonne, détruite par un tremblement de terre, qui est opéré par Parent (2005 : 139-145). En effet, il y aurait lieu de s'intéresser aux représentations antérieures montrant les destructions causées par la guerre. L'analyse de Parent pourrait également être nuancée. En effet, à l'exclusion de la vue de la destruction de Notre-Dame-de-la-Victoire, tous les bâtiments endommagés représentés par Short sont en haute-ville, lieu de représentation du pouvoir dans le modèle graphique français. Le choix d'inclure l'église pourrait s'expliquer, dans une analyse basée sur cette distinction, par sa haute valeur symbolique, puisque l'édifice religieux a été renommé pour commémorer les victoires françaises.

23. Quelques-unes des œuvres de la Collection des prospects sont typiques de cette tendance, dont *Representation a Feu Terrible a Nouvelle Yorck* de Habermann.

possèdent leur propre agentivité. Plus accessibles financièrement que les livres et présentes dans plusieurs types de lieux, elles participent, au même titre que les estampes déjà existantes, à la construction d'une vision de la ville en tant qu'objets géographiques mobiles largement diffusés. Dans l'introduction de *Il Nuovo : le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema* (1992), Brunetta va jusqu'à affirmer, en parlant plus généralement des vues d'optique, qu'elles constituent le premier langage commun pour décrire le monde au XVIII[e] siècle (cité dans Minici, 1988 : 11 ; Brunetta, 1992 : 14). Si les vues d'optique sont conformes à la culture visuelle des récepteurs, un autre facteur relevant de leurs horizons d'attente pourrait expliquer que les divergences entre les éléments diffusés par Melsheimer et Kalm et les vues d'optique ne sont probablement pas notées par le public visé : la prédominance de l'effet de profondeur et d'immersion sur la véracité du contenu.

Le message est le médium ?

Nous l'avons vu, la conception des vues d'optique est largement liée à la création d'un espace tridimensionnel où le récepteur peut se projeter. À l'exclusion des vues d'optique londoniennes et de certaines versions de haute qualité produites en Europe continentale, les vues d'optique ne sont donc pas créées pour être des œuvres d'art, dont la vocation principale est d'être admirées pour leurs qualités esthétiques. De plus, les rares traces que nous avons concernant leur utilisation semblent indiquer que les intentions de départ des producteurs sont adoptées par les récepteurs. C'est ce qu'illustre la lettre de Rousseau, précédemment citée, où il indique à son correspondant qu'il désire qu'une tierce partie fasse l'acquisition de vues d'optique en insistant sur l'effet à obtenir :

> Cherchant la plus grande illusion, il s'ensuit qu'il faut aussi les meilleures estampes : celles d'Angleterre me paraissent les plus propres à la chose ; il est vrai qu'elles sont extrêmement chères ; si vous en pouviez rassembler une douzaine ou quinzaine de bien bonnes, cela me suffirait en attendant que j'en fisse chercher à Paris. Vous savez qu'il faut des lointains, des perspectives, des allées, avenues, galeries, marines, en un mot, tout ce qui chasse et prolonge l'espace ; l'architecture avec des cours et avant-cours, colonnades, etc., fait très bien aussi ([1728-1778] 1959 : 261).

Rousseau précise dans cet échange que les sujets sont importants dans la mesure où ils participent à l'illusion. Le philosophe n'est pas le seul qui démontre

peu d'intérêt pour les thèmes abordés par ces vues d'optique. Cette insistance sur le dispositif est aussi évidente dans les inventaires après décès qui reflètent l'organisation des collections et l'intérêt suscité par chacun des objets chez les collectionneurs.

Dans la majorité des catalogues aux enchères des collections de défunts, l'information sur les gravures proprement dites se limite le plus souvent à leur nombre, voire au nombre de portfolios dans lesquels elles sont conservées. C'est le cas du document de 1780 listant les biens à vendre du noble brugeois Charles-François Custis (1728-1780) : « Des instruments, des pièces de mathématique et physiques. Dix porte-feuilles contenant chacune 50 des plus belles estampes enluminées, servant pour l'optique » (Gimblet, 1780 : 26). L'inventaire du prêtre gantois Jean Baptiste Hellyn n'est pas plus loquace : « un paquet de 35 vuës d'Optique enluminées » (Somers, 1762 : 35). Cette forme de description succincte se trouve également dans l'inventaire de Gauffecourt. Le personnage, que nous avons déjà évoqué, est un fonctionnaire suisse à la retraite qui fréquente les mêmes salons parisiens que les encyclopédistes et Rousseau (Joly, 2012 : 7). Gauffecourt laisse derrière lui une collection diversifiée, typique du Siècle des lumières, laquelle est vendue aux enchères dans sa totalité, puisqu'il meurt célibataire et sans enfant (Joly, 2012 : 83-100).

Dans le volume qui liste les différents éléments de la collection figure cette courte phrase : « Une optique montée sur une table de bois noir à pied de biche, la caisse d'optique vernie et dorée sur les filets avec cent dix estampes dont vingt-cinq non enluminées, mais d'une grande beauté » (Duplain, 1766 : 26). L'extrait, comme les autres précédemment cités, ne comprend pas de détails concernant les sujets traités par les vues d'optique qui sont offertes, mais plutôt leur nombre et le fait qu'elles sont colorées. Cependant, certains inventaires comportent aussi des indications lacunaires sur le contenu des vues d'optique ou sur l'endroit où elles ont été produites. Un exemple de ce procédé se trouve dans le court volume listant les collections de Joseph H.-Marie Le Febvre en juin 1771 : « D'une belle collection d'estampes : un paquet de vues d'optique tant angloise qu'autres, les suivantes sont mélangées de même, de 24 chaque » (Walwein, 1771 : 5) ; ou encore « Autre [vue d'optique] de 6 pièce, un jardin » (Walwein, 1771 : 5). Ces renseignements, absents ou partiels, et le choix que fait le commissaire-priseur de vendre les vues d'optique en lots contrastent avec les modèles descriptifs et la vente à la pièce des autres estampes dans les mêmes inventaires. Offertes le plus souvent à l'unité, les gravures d'art et les gravures topographiques y sont présentées au début des catalogues et décrites avec beaucoup plus de minutie. Leur sujet ou

les artistes dont elles s'inspirent sont toujours indiqués. Cette faible importance accordée aux thématiques, dans le cas des vues d'optique, n'est pas que l'apanage des documents créés pour les encans.

Dans un inventaire manuscrit[24] de la collection du prince d'Orange, qui a d'abord été signalé par l'historien des sciences néerlandais Peter de Clercq (1988 : 138-141), un appareil est identifié, alors que les gravures qui y sont associées ne sont pas mentionnées : « Un Miroir Diagonal et une lentille pour voir des Estampes en perspective[25] ». L'interrelation entre les estampes et les appareils est donc ici décrite uniquement en fonction de l'effet perspectiviste recherché et non de la visualisation des éléments représentés. Les annonces qui visent à revendre des collections sont toutes aussi laconiques que les inventaires que nous venons d'analyser, comme en font foi ces extraits des *Affiches de Lyon* parues respectivement le 17 juillet 1771, le 29 avril 1772 et le 4 mars 1772 : « Très belle Optique, d'un nouveau genre & quantité d'Estampes enluminées » (1771 : 134), « Optique avec les estampes à vendre » (1772 : 46) et « Une très-belle Optique, avec deux cents Estampes collées sur des cartons, des meilleurs Maîtres, à vendre à juste prix » (1772 : 128).

Parmi les documents que nous avons consultés, le seul inventaire après décès qui détonne est publié à Bruxelles. La description détaillée des vues d'optique répertoriées dans le *Catalogus librorum bibliothecae illustrissimi viri domini domini Pauli Francisci de Cordeys* (1760) pourrait s'expliquer par leur provenance (Vleminckx, 1760 : 461). En effet, la collection du conseiller royal et trésorier général des Pays-Bas autrichiens[26] Paul-François de Cordeys (?-1759) ne comprend que des vues d'optique anglaises qui ont, comme mentionné au premier chapitre, une valeur décorative et sont considérées comme des œuvres autonomes. Les traces laissées par les libraires-éditeurs montrent que ceux-ci tendent également à fournir des descriptions plus exhaustives. C'est le cas de cette annonce, parue dans *L'Avant-coureur* en 1761 :

24. Intitulé *Catalogue des instruments de mathématique et physique de S.A.S Monseigneur le Prince d'Orange,* l'inventaire, écrit en français, date de 1751. Il est conservé à la bibliothèque royale de La Haie (76B2). La présence de l'appareil à une date aussi précoce s'explique peut-être par le mariage du seigneur hollandais avec une princesse anglaise.

25. Selon nous, cette description correspond à un zograscope.

26. Les Pays-Bas autrichiens font partie du Saint-Empire jusqu'en 1795.

> On vient de mettre au jour deux vues intéressantes destinées pour l'optique. Elles représentent le bassin de la rivière de Seine, pris entre le point royal & Chaillot. Dans la première qui regarde le point royal, on voit lancer la frégate Parisienne. Beaucoup de monde attiré par la nouveauté du spectacle, forme différents groupes dans des bateaux & sur les parapets. Dans la seconde qui regarde Chaillot, on voit la même frégate armée de ses mats & de ses voiles & accompagnée de sa chaloupe ; des passagers, des bateaux, des trains flottants remplissent la Seine. Ces deux estampes sont dessinées avec exactitude & exécutées avec beaucoup de goût. On les trouve chez le Sr Huquier fils, graveur & marchand d'estampes, rue S. Jacques, au-dessus de celle des Mathurins, au grand S. Remi. Il augmente tous les jours sa collection de vues par des morceaux choisis & enluminés avec soin & vérité (27 avril 1761 : 265).

Ce texte minutieux est probablement surtout dû aux objectifs mercantiles du libraire-éditeur. Huquier a tout avantage à susciter la convoitise de ses clients pour de nouvelles gravures. Pour ce faire, il mise sur l'effet de nouveauté, en exacerbant l'importance du site dépeint grâce à un évènement qui suscite la curiosité et en attisant leur désir de compléter leur collection, inclinaison que nous avons déjà constatée chez Gauffecourt, qui possède plus d'une centaine de vues d'optique (Duplain, 1766 : 26), et chez Calvoore dont l'inventaire comprend 500 vues d'optique (Gimblet, 1780 : 26). Ces données semblent d'ailleurs indiquer que certains collectionneurs cherchent à créer des collections exhaustives de sites recréant à la manière d'un atlas une géographie du monde. L'une des collections encore intègres, celle conservée au château de Flaugergues dont l'origine n'a pas été retracée, correspond d'ailleurs à cette dynamique et comprend des vues d'Amérique. Comme nous l'avons vu en décortiquant les inventaires, cette sensibilité pour le sujet est cependant secondaire. Les vues d'optique ont tout d'abord une valeur comme ensemble, et non pas comme représentations à la pièce. De plus, l'intérêt pour les sites est d'abord soumis à leur rôle comme illusion d'optique. Cette affirmation est d'ailleurs vraie pour les descriptions plus longues. Le texte d'Huquier ne débute pas par une description du site, il commence en spécifiant que les gravures sont « destinées pour l'optique ». L'intérêt envers la thématique ne prend donc jamais le pas sur l'effet visuel recherché pour les gravures produites à l'extérieur de l'Angleterre.

Il n'y a donc pas de détournement de la fonction primaire des vues d'optique par les acheteurs aisés. Les utilisateurs venant de ce groupe respectent la primauté de l'illusion de profondeur qui est inscrite à même le dispositif. À cette manipulation perceptuelle s'ajoutent d'autres effets visuels qui peuvent détourner l'attention

des utilisateurs des sujets dépeints par les eaux-fortes : les effets d'éclairage et le mouvement des images. Les effets d'éclairage visent à donner l'impression que l'image passe du jour à la nuit. Pour cela, les vues d'optique sont percées de fenêtres ou de trous minuscules couverts soit par des papiers, soit par des tissus transparents (figure 32). Afin que les estampes ainsi ajourées gardent leur rigidité, leur revers est souvent renforcé par un carton ou un papier épais. Elles sont ensuite placées à la verticale dans des boîtes dioptriques[27]. En vue de produire un éclairage diurne, des couvercles situés sur le dessus ou sur les côtés sont soulevés, ce qui éclaire l'avant de l'image (Mannoni, 1994 : 92).

Pour l'effet de nuit, un vide ménagé derrière les estampes permet de les éclairer par l'arrière. Lors de l'effet nocturne, la source de lumière peut être naturelle, elle pénètre alors par des fentes pourvues de clapets. Elle peut aussi être artificielle : c'est alors la lumière produite par des bougies ou des lampes à l'huile qui entre par des fentes pourvues de clapets[28]. La lumière qui passe par l'arrière éclaire ainsi les trous colorés en laissant le reste de l'image quasi dans la pénombre. Ce changement dans la direction de la lumière donne l'impression d'une vue de nuit. Lors de l'effet nocturne, les traits du paysage représenté deviennent à peine discernables et ils font place aux chatoiements des fenêtres éclairées, aux scintillements de la lune et des étoiles, aux éblouissantes couleurs des feux d'artifice ou à l'incandescence des flammes. Deux vues de Québec par Habermann et Leizelt, modifiées pour créer cette transition entre la nuit et le jour, sont conservées dans les collections de bibliothèques québécoises, soit *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec* à la Rare Books and Special Collections de l'Université McGill et *Quebeck* à la Bibliothèque des livres rares et collections spéciales de l'Université de Montréal[29]. Dans le cas de ces exemplaires, comme dans le cas de toutes les vues d'optique, l'ajout de ces ouvertures et des papiers colorés est effectué par les utilisateurs.

---

27. Ce sont les seules boîtes qui permettent ce type de disposition, puisqu'elles sont dépourvues de miroir. Ce détail et d'autres informations les concernant ont déjà été donnés au début du premier chapitre.

28. Il faut noter que les deux types d'éclairage peuvent aussi être utilisés simultanément. Les clapets peuvent être doucement refermés, ce qui crée, selon Mannoni, « un fondu enchaîné précurseur » (1994 : 92).

29. *Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec* (numéro d'inventaire : CND FOLIO 33) comporte des perforations, mais a perdu les papiers colorés ou les tissus créant les lumières colorées. *Vuë de Quebeck* comprend tous ces éléments, mais l'arrière de la gravure a été entoilé, probablement par un collectionneur du XXe siècle, ce qui rend impossibles les effets lumineux.

Ce sont également les regardeurs qui attachent[30] des vues d'optique en rouleaux. Cet assemblage est essentiel au deuxième effet, soit la mise en mouvement des images qui est principalement créée en faisant dévider des rouleaux de vues d'optique par des systèmes de poulies ou de manivelles. L'énergie cinétique qui est ainsi déployée décuple, selon l'historienne de l'art Barbara Marion Stafford, notre perception de la profondeur. Elle cause également une immersion plus prononcée du spectateur qui serait augmentée lorsque de forts contrastes lumineux y sont ajoutés (Poggi, Stafford et Terpack, 2001 : 52-53). Participant à l'effet tridimensionnel, les vues d'optique assemblées n'offrent pas, pour la plupart, de récit narratif[31]. En général, plusieurs vues d'une même ville ou d'un même évènement se suivent avant de passer tout simplement à un autre lieu ou à une autre scène. Par exemple, des images du Bengale, de Dunkerque, du Havre, de la Perse, de Florence, de Jamcefu[32], de Rome, des scènes religieuses, de Vienne, de Ranelagh, de Dresde, de la Saxe, de La Haie, de Rotterdam, de Liège, de la Martinique et des affrontements à Gibraltar[33] se succèdent sur l'un des rouleaux conservés à la Staats und Stadtbibliothek d'Augsbourg.

Cette absence d'un discours qui enchevêtrait les estampes, en fonction d'actions scénarisées ou de parcours géographiques qui correspondent à des trajets connus, n'exclut toutefois pas qu'un sens ait été conféré à cette succession de représentations en apparence discontinue. En effet, selon Becker (2009 : 53), les récepteurs établissent toujours des comparaisons entre les images qui se succèdent. Les différences et les ressemblances qui sont détectées ont alors un effet sur l'analyse de chacune des représentations et sur leur signification comme ensemble (Becker, 2009 : 54). Il se peut donc que les séquences constituées par les utilisateurs du XVIIIe siècle soient porteuses d'un ou plusieurs sens qui nous échappent aujourd'hui, récits qui sont peut-être individuels plutôt que collectifs.

---

30. Dans les rouleaux que nous avons consultés, les vues étaient reliées par le côté le plus étroit, donc du côté vertical. Cependant, Huhtamo affirme que certains exemplaires sont attachés du côté le plus large (2013 : 37). Ces variations seraient dues aux structures disparates des boîtes d'optique.

31. Dans *Illusions in Motion : A Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles,* Huhtamo constate cette absence de structure pour la majorité des rouleaux qu'il a consultés (2013 : 35-37). Cependant, il souligne l'existence de quelques exceptions à cette organisation éparse des rouleaux qui concernent principalement des récits religieux. Huhtamo note l'existence d'un tel rouleau qui ne contient que les vues d'optique bibliques du graveur augsbourgeois Albrecht Schmidt (2013 : 35).

32. Il s'agit de l'orthographe employée en allemand pour désigner la ville de Yangzhou en Chine.

33. Ce rouleau contient des vues publiées soit par l'Académie, soit par Probst. Plusieurs d'entre elles ont été gravées par Habermann. Au total, le rouleau comprend 41 estampes.

Ces significations pourraient être relatives, par exemple, à des habitudes visuelles, à des expériences personnelles ou à des évènements d'actualité ; la disparité des sujets abordés serait alors la même que celle observée dans les nouvelles télévisées d'aujourd'hui. Elles pourraient aussi être liées à des intérêts individuels.

Les rouleaux ayant conservé leur intégrité sont plutôt rares et ceux que nous avons consultés ne comprennent pas de vues d'optique qui représentent la ville de Québec. L'absence de tels rouleaux ne nous permet pas d'appliquer les théories que nous venons de développer directement à notre objet d'étude. Cependant, cette carence ne signifie pas que des rouleaux comprenant des vues de Québec n'aient pas existé. En effet, plusieurs des assemblages semblent avoir été détruits ou scindés[34]. Dans tous les cas, les rouleaux ne sont pas les vecteurs d'un discours intrinsèque. Contrairement à une histoire dont le scénario est connu, le sens qui leur est donné peut varier selon les individus concernés. Les effets visuels que procure le dispositif demeurent donc le principal élément qui est compris par l'ensemble des récepteurs, ce qui en fait le message prépondérant.

La propension des récepteurs à accepter les représentations géographiques créées par Habermann et Leizelt est donc due à deux facteurs qui s'enchevêtrent. Elle résulte tout d'abord d'une conformité avec les connaissances et la culture visuelle du premier public de réception. Confrontés à un ensemble cohérent de cinq estampes et n'ayant pas accès à l'apparence réelle de Québec, ces utilisateurs reconnaissent dans les vues d'optique augsbourgeoises les marqueurs identifiant généralement la ville qui sont diffusés par les livres, les journaux, les pièces de théâtre et les estampes. La vérité commune y devient donc la vérité acceptée. Leur adhésion repose aussi sur une pragmatique de la communication qui est décrite par le théoricien des communications Marshall McLuhan. Selon ce dernier (2009 : 108), c'est la nature du canal de transmission qui détermine les formes des interactions et des actions humaines avec le message. Cette pragmatique entraîne une primauté de l'expérience du dispositif sur le contenu (2009 : 107-116). La prédominance de la tridimensionnalité et des mécanismes perceptifs sur le sujet lors du visionnement fait ainsi en sorte que les incohérences éventuelles, entre les images et certaines descriptions, peuvent être secondarisées. Cependant, il ne s'agit pas des seuls facteurs à considérer. Dans le cas du public cultivé, le contexte social de réception fait en sorte qu'une relation s'établit avec le médium sous-jacent au

34. Les rouleaux de vues d'optique semblent avoir été séparés pour permettre une vente à la pièce, pour faciliter la conservation ou pour simplifier la mise en exposition. Au Kunstsammlungen und Museen Augsburg, c'est ce dernier élément qui a prévalu lors de la scission du rouleau qui est conservé en pièces détachées.

dispositif, soit la gravure comme représentation lisible sur le plan iconique. Les usages sociaux induisent également une réflexion sur le mécanisme de la vision qui a une incidence sur l'importance relative du sujet et sur la signification donnée aux représentations de la capitale laurentienne.

La science amusante et l'empirisme

Époque des salons et des associations savantes[35], le XVIIIe siècle se distingue par la valorisation d'une sociabilité privée qui restreint les contacts entre les différents groupes sociaux, alors que se multiplient les lieux publics destinés aux rencontres culturelles, à l'érudition et aux spectacles. C'est dans ce contexte que s'affirme un engouement pour la philosophie naturelle et, plus particulièrement, pour la physique expérimentale et ses démonstrateurs (Hankins et Silverman, 1995 : 12 ; Phillips, 2012 : 19). L'optique, qui en fait partie, jouit d'une grande popularité. Son côté spectaculaire et le fait qu'elle n'exige pas une connaissance poussée des mathématiques[36] pour être comprise lui permettent de séduire dans des lieux de sociabilité réservés aux élites (Lynn, 2006 : 33). Le passage des démonstrations d'optique d'une sphère où se déroulent les interactions scientifiques à l'espace public lettré constitue d'ailleurs un paradigme fréquent en Europe (Stewart, 2008 : 13-14 ; Schaffer, 1983). Les vues d'optique relèvent de cette mode concernant la science, et ce, même si elles ont un statut ambigu.

Témoignant de l'intérêt pour les mécanismes de la vision, les livres vulgarisant la physique expérimentale nous renseignent sur le statut des vues d'optique. À cet égard, un de ces recueils est particulièrement intéressant : les *Nouvelles récréations physiques et mathématiques* de Guyot, que nous avons déjà cité à plusieurs reprises. Les *Nouvelles récréations* comprennent à l'origine quatre tomes qui portent sur les jeux d'aimants, les nombres, les illusions d'optique ainsi que les amusements des encres sympathiques, de l'air, de l'eau et du feu. Elles sont d'abord publiées par souscription entre 1769 et 1770 avant d'être rapidement rééditées[37] et

---

35. Ces associations sur invitation cherchent à améliorer les connaissances de leurs membres en leur donnant accès à des conférences, à des bibliothèques et, souvent, à des cabinets de curiosités. En France, au XVIIIe siècle, elles sont souvent désignées sous le nom de musées (Lynn, 2006 : 73-76).

36. Plusieurs expériences issues de la physique expérimentale du XVIIIe siècle demandent une connaissance assez poussée des mathématiques pour être comprises ou pour en voir les effets. C'est entre autres le cas de la chimie, des interactions gravitationnelles et de la mécanique.

37. Corrigé et révisé, le premier tome de l'ouvrage est réédité dès 1772. Les autres tomes suivront entre 1773 et 1775. Nous avons déjà donné la date de l'édition allemande au premier chapitre : 1772 à 1777.

traduites en hollandais, en allemand et en anglais (Belhoste et Hazebrouck, 2014 : 491). Guyot y range les vues d'optique dans les récréations visuelles et plus particulièrement dans la catégorie de la catoptrique, qui comprend aussi les miroirs. Dans la première édition, il indique que son ouvrage s'inspire de la collection de la comtesse allemande Maria Johanna von Dachsberg (1746-1832), ce qui sous-entend que le contenu s'adresse d'abord aux dames. Cette intention affichée pourrait cependant en dissimuler une autre. Les historiens des sciences Bruno Belhoste et Denise Hazebrouck (2014 : 494) avancent que la dédicace est en fait destinée à l'époux de la comtesse, Maximilien Joseph de Lamberg (vers 1730-1792), qui serait le commanditaire. Lamberg est un courtisan et un érudit cosmopolite qui est surtout connu pour sa correspondance avec Voltaire, Casanova (1725-1798) ainsi qu'avec le poète, naturaliste et médecin suisse Albrecht von Haller (1708-1777). Lamberg est au service de l'évêque d'Augsbourg vers 1764 et il se retire dans une ville bavaroise située non loin de là au début des années 1770. Il est donc possible que la collection sur laquelle Guyot dit se baser contienne des vues d'optique augsbourgeoises.

Au-delà de ces liens potentiels avec Augsbourg, le livre de Guyot mérite notre attention parce qu'il marque une rupture avec les autres documents du même type publiés au début du XVIIIe siècle. Abandonnant le ton didactique et sérieux des ouvrages précédents, dont les *Récréations mathématiques et physiques* de Jacques Ozanam (1640-1718), il cherche d'abord à divertir en rendant les expériences accessibles et il se préoccupe ensuite d'élever l'esprit de ses lecteurs. De plus, les expériences qui sont contenues dans les *Nouvelles récréations* sont destinées à être reproduites pour des invités prenant une part active à leur déroulement (Belhoste et Hazebrouck, 2014 : 496-497). La présence des vues d'optique dans l'ouvrage de Guyot atteste donc qu'elles sont vouées à la sphère des plaisirs instructifs de la sociabilité mondaine, ce que confirment certains appareils dont la forme démontre qu'ils étaient conservés au salon ou dans un cabinet (Huhtamo, 2013 : 37 ; Whalen, 1998 : 78).

Les vues d'optique, qu'elles soient volantes ou en rouleaux, font en outre partie de ces nombreux dispositifs du Siècle des lumières dont le rôle consiste à révéler les principes de la philosophie naturelle en recourant à l'artifice et au spectaculaire (Withers, 2007 : 230). La section des « instruments des pièces de mathématique & physique » de la collection de Calvoore, collection que nous avons déjà mentionnée, présente un échantillon typique des dispositifs utilisés dans le cadre de ces amusements édifiants du XVIIIe siècle. En plus des vues d'optique, la catégorie comprend un mouvement perpétuel, des jeux d'aimants, une lanterne

magique, une presse, un télescope, un microscope et des appareils démontrant les forces électriques (Gimblet, 1780 : 26). Les vues d'optique apparaissent aussi dans des cabinets de physique en bonne et due forme, dont le Cabinet de physique de Dijon (Dubois, 2002 : 113-114). En tant que telles, elles participent à la formation d'un savoir scientifique tout en définissant certains de ses contours par les limites mêmes qu'elles imposent par leur matérialité et leur intégration dans les interactions sociales. Les vues d'optique sont donc des objets dont le statut se situe dans une zone floue entre l'objet de divertissement et l'objet scientifique.

Ces finalités mondaines et scientifiques ne sont toutefois pas les seules. La missive de Rousseau que nous avons déjà évoquée atteste que les vues d'optique servent aussi à des délassements privés. Se considérant comme un être esseulé, le philosophe explique ainsi son désir d'acquérir des vues d'optique : « Ces sortes de machines sont fort plates à moins qu'elles ne fassent tout à fait illusion, mais quand elles la font, elles sont très amusantes, et je sens que dans mon état, enfermé plus de six mois tous les ans, j'ai très grand besoin d'amusements qui fassent diversion aux excursions de ma tête et l'empêchent de me consumer dans ma prison » ([1728-1778] 1959 : 261). Les distractions auxquelles aspire Rousseau dans son exil solitaire correspondent, contrairement aux usages sociaux, à l'analyse que fait Jonathan Crary des regardeurs du Siècle des lumières dans son livre *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990). Crary soutient que la culture visuelle du XVIIIe siècle se caractérise par une recherche d'objectivité où le sujet regardant est coupé de son corps, du monde extérieur et de ses interrelations, ce qui favorise un repli de l'observateur sur lui-même (1990 : 37-40).

Toutes théoriques, les affirmations de Crary subordonnent les comportements sociaux aux discussions concernant les concepts : son analyse s'articule autour d'une percolation directe de la pensée savante, voire philosophique, vers la pratique (1990 : 37-66). De plus, la rupture qu'il établit se fonde sur un seul objet, la chambre noire, qu'il présente comme un artefact significatif et socialement construit qui catalyserait une compréhension monoculaire de la vue (1990 : 26). Il omet du coup d'autres appareils, comme la lanterne magique, qui fait partie du discours des lettrés de la fin du Siècle des lumières, à titre de métaphore de la vision humaine du monde. L'auteur ne tient pas compte non plus de l'hétérogénie des usages, dont ceux que nous avons analysés, et de la diversité des dispositifs optiques alors en circulation. Il n'en demeure pas moins que son texte met l'accent de façon brillante sur trois des principales caractéristiques du siècle : un changement des

rapports au monde qui est causé par l'utilisation d'outils optiques, une perception monoculaire de la vue et une fascination pour l'observation visuelle.

En effet, le problème de Molyneux[38] et les discussions entourant les théories des physiciens anglais John Locke (1632-1704) et Isaac Newton (1642-1726/27) ainsi que du philosophe irlandais George Berkeley (1685-1753) et du philosophe écossais David Hume (1711-1776) sont des sujets à la mode durant le Siècle des lumières. Ils s'intègrent en ce début du XVIIIe siècle à un intérêt pour l'exploration, méthodique et subjective, du monde par les sens et plus particulièrement par la vue. Dans tous les cas, les yeux y sont compris comme étant l'équivalent d'une lentille qui projetterait une image unique vers le cerveau. Cette position commune ne va cependant pas sans divergences concernant la relation de la vue avec le raisonnement et la sensibilité humaine. Les débats qui entourent cette question sont dominés par deux courants : l'empirisme simple et l'abstraction mathématique. Les penseurs appartenant à ces deux écoles considèrent l'esprit humain soit comme une matrice vide sur laquelle les idées s'articuleraient grâce à l'apport des sens lors d'expériences qui sont répétables, soit comme un processus intellectuel qui se développerait grâce au raisonnement (Reil, 1994 : 349 ; Riskin, 2002 : 23-31). La première théorie, celle des empiristes, exerce une influence importante sur plusieurs penseurs marquants de la fin du Siècle des lumières. Son empreinte intellectuelle est entre autres perceptible chez les philosophes matérialistes, notamment chez Denis Diderot (1713-1784) dans *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749). Elle se fait également sentir chez les utilitaristes allemands, dont Johann Jakob Engel (1741-1802), ainsi que chez plusieurs penseurs de l'Académie de Berlin, dont Leonhard Euler (1707-1783), Johann Augustus Eberhard (1739-1809), Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709-1789) et Johann Heinrich Lambert (1728-1777).

Ces intellectuels ne sont pas les seuls à décortiquer l'entendement humain pour déterminer quels sont les mécanismes susceptibles de fournir une meilleure compréhension de la nature et du sujet pensant. Statuant que les techniques et concepts empiristes ne peuvent, à eux seuls, fournir une idée complète de l'humain et des connaissances qu'il accumule, le philosophe allemand Emmanuel Kant (1724-1804) adopte une approche où l'abstraction prend le pas sur l'expérimentation.

38. D'abord formulé par John Locke avant d'être repris par le savant et politicien irlandais William Molyneux (1656-1698), le problème de Molyneux s'interroge sur la vision et la compréhension du monde d'un aveugle de naissance ayant retrouvé la vue. Cette expérience de la pensée cherche à déterminer si le sujet identifierait visuellement des objets qu'il aurait appris, en premier lieu, à distinguer par le toucher.

Pour Kant, la philosophie est le vecteur critique de la raison (Hatfield, 1990 : 4-6). La fin du xviiie siècle est par conséquent marquée simultanément par une valorisation des sens, dont l'importance est défendue par les héritiers des empiristes, et par une remise en question de leur fiabilité. La vue est donc considérée à la fois comme un outil efficace pour acquérir des connaissances et comme un sens susceptible d'être dupé. Dans un extrait d'un dialogue imaginaire entre la crédulité et l'homme épris de vérité publié dans *Die Akaedemie der Grazien : eine Wocheshrift zur Unterhaltung des schönen Geschlechts* (1774), Christian Gottfried Schütz (1747-1832), un disciple de Kant, compare d'ailleurs les images vues dans le dispositif optique qui nous occupe aux songes[39] : « *Ja, meine Werthe ! Das Gehim ist im Traume nicht anders anzusehn, als wie ein Guckkasten, die Seele ist so zu sagen die Zuschauerin der Bilder, die ihr da vorgehalten werden*[40] » (1774 : 139). Au même titre qu'un rêve, les images issues de la lentille sont donc perçues comme irréelles. Dans le cas des vues d'optique de Habermann et de Leizelt, qui sont examinées dans le confort des demeures du public bourgeois ou noble, cette dualité entre l'œil comme instrument scientifique et comme sens pouvant être trompé est appréciée. Elle l'est parce que les mécanismes de l'illusion peuvent être mis à nu par des récepteurs qui ont recours à leur capacité de déduction.

De fait, les distorsions sensorielles causées par l'illusion des vues d'optique sont probablement acceptées dans les demeures cultivées parce que le regardeur a accès à la gravure en dehors des instruments, soit au moment où il dépose ou enlève l'estampe qui se trouve sous la lentille. L'image tridimensionnelle dématérialisée est donc relative à une temporalité contrôlée par le spectateur : elle n'existe que lorsqu'il la regarde dans le dispositif. Elle est également manipulée comme entité graphique bidimensionnelle, ce qui signifie que les estampes existent sur le plan iconique. Le récepteur qui manœuvre lui-même les vues d'optique ne peut être confondu par l'illusion causée par les estampes et les appareils. Il est conscient que le dispositif génère un trompe-l'œil auquel il peut échapper, puisque la matérialité de la surface lui est accessible tactilement et visuellement lors d'expérimentations renouvelables. L'observateur peut donc rompre l'effet de vérisimilitude[41] causé

39. Cette analogie s'inscrit dans la pensée de Schütz pour qui l'âme s'observe elle-même, mais pour qui elle est aussi une force cognitive active orientée vers le monde extérieur (Vial, 2008 : 63-64).

40. Nous traduisons : « Le cerveau qui rêve ne doit pas être vu comme autre chose qu'une boîte d'optique, alors que l'âme est pour ainsi dire spectatrice des images qui lui sont présentées ».

41. La définition de la vérisimilitude a fait l'objet de nombreux débats épistémologiques. Le mot est utilisé ici dans son sens le plus simple : près de la réalité (Oddie, 1981).

par les vues d'optique parce qu'il est apte à émettre un raisonnement à partir des données qui lui sont transmises par ses sens.

Il lui est donc loisible de comprendre les processus oculaires et les propriétés optiques auxquels le dispositif fait appel. Ces phénomènes sont d'ailleurs sommairement énoncés dans un livre comme celui de Guyot. Ils sont aussi décrits dans le *Dictionnaire de physique*[42] (1761 : 24-25), écrit par le prêtre jésuite et professeur de physique Paul Aimé-Henri Paulian (1722-1801), qui explique abondamment les mécanismes à l'œuvre. Grâce au dispositif, l'observateur peut aussi réfléchir à un problème qui préoccupe les auteurs de l'époque : l'endroit où se situent physiquement les images qui passent par un miroir ou qui sont réfléchies par une lentille. Cette interrogation est ainsi formulée dans la définition relative au terme *image en optique* dans l'*Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* : « C'est un des problêmes des plus difficiles de l'Optique, que de déterminer le lieu apparent de l'image d'un objet que l'on voit dans un miroir, ou à-travers un verre » (Diderot et d'Alembert, [1751-1772] 2000, t. 8 : 559).

La mystification de la vue devient donc, chez le public lettré du XVIIIe siècle, un amusement rationnel où la supercherie est démasquée. Dans *Artful Science : Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education* (1994 : 56), Stafford explique d'ailleurs que l'attrait pour les jeux basés sur l'idée d'observation active, permettant au regardeur d'aiguiser ses aptitudes en enregistrant les mécanismes optiques, concorde au XVIIIe siècle avec la valorisation d'une éducation des sens par des activités ludiques en elles-mêmes. Présente partout en Europe, cette valorisation est favorisée chez les protestants par le piétisme[43], qui est l'un des vecteurs de propagation des idées du Siècle des lumières (Sagarra, 1977 : 77). Elle est, selon Stafford (1994 : 56), aussi présente dans les œuvres de Locke et de Rousseau. Le dispositif auquel prennent part les vues d'optique ne sert donc pas à faire des découvertes scientifiques, mais plutôt à démontrer des phénomènes qui sont potentiellement déjà connus par les regardeurs. Ces loisirs peuvent toutefois relever aussi d'une certaine frivolité, comme en témoigne cet extrait de l'édition mensuelle du *Journal oeconomique* de juin 1761, où un auteur anonyme décrit ainsi l'utilité des boîtes d'optique :

42. Le livre est dédié au duc de Berry, Louis Auguste de France, futur Louis XVI (1754-1793).

43. Le piétisme est une branche du protestantisme qui met l'accent sur une relativisation du dogme, sur la tolérance, sur une compréhension personnelle des écrits, sur la rectitude morale dans les comportements et sur l'éducation. Kant fut l'un de ses adhérents (Moreau, 2001 : 368).

> Les personnes qui passent leur vie à la campagne sont souvent bien aises d'avoir de nouveaux moyens de s'amuser; on ne peut pas toujours s'occuper d'objets sérieux; le travail trop assidu fatigue, les divertissements même ennuient, lorsqu'ils ne sont pas variés de temps en temps. C'est donc en faveur des gens retirés & curieux, que je vais donner ici la description d'une Machine optique, propre à voir les Perspectives & les Paysages dans toute leur beauté (*Journal oeconomique,* juin 1761 : 285).

Typique d'un lieu commun de l'époque qui veut que les activités de la campagne rendent maussade et manquent de variété, ce texte mentionne que les vues d'optique sont un divertissement et un amusement. Ces mots sont, au XVIIIe siècle, souvent connotés et ils s'appliquent surtout à des loisirs peu sérieux[44]. Cet élément est intéressant dans la mesure où la relation du dispositif avec la philosophie naturelle n'est pas la seule qui vient reléguer le contenu des images au second plan. La réception des vues d'optique de Habermann et de Leizelt est aussi marquée par un désir, pour ceux qui les possèdent, de signaler leur statut.

Les identités sociales. Voir ou être vu

Le texte du *Journal oeconomique,* que nous venons de citer, décrit les boîtes d'optique comme des objets destinés aux curieux. Le curieux est en ce temps-là, outre une personne désirant étendre son savoir, un collectionneur qui amasse des objets dans un cabinet. Ces collections disparates sont constituées d'œuvres d'art, d'éléments qui plaisent en raison de leur esthétique ou de leur étrangeté, d'artefacts liés à la philosophie naturelle, de dispositifs techniques ou d'instruments qui relèvent de la physique expérimentale. Les objets ainsi cumulés et organisés sont désignés comme des curiosités. Le qualificatif vient par ailleurs chapeauter la catégorie dans laquelle se retrouvent les vues d'optique dans certains inventaires après décès qui répertorient les collections de cabinets de curiosités. C'est entre autres le cas du *Catalogue des estampes, desseins, tableaux, coquilles, échantillons d'agathes, jaspes, cailloux, marbres et autres curiosités* (Glomy, 1774) du cabinet du maître des comptes et écuyer Philippe Brochant[45] (1736-1773). Les cabinets

44. L'académiste et homme de lettres Louis de Jaucourt (1704-1779) fait les distinctions suivantes dans l'*Encyclopédie* : « La comédie fut toûjours la *recréation* ou le délassement des grands hommes, le *divertissement* des gens polis, & l'*amusement* du peuple ; elle fait une partie des *réjoüissances* publiques dans certains événemens » ([1751-1772] 2000, t. 4 : 1069).

45. Brochant est issu d'une très ancienne famille de marchands parisiens, dont les membres sont devenus des fonctionnaires royaux à charge (Gibiat, 2006 : 438).

de curiosités appartiennent toujours à des bien nantis et le plaisir des sens joue un rôle dans la sélection des objets autant que le développement d'ensembles. De nombreuses corrélations peuvent être faites entre ces collections et les vues d'optique.

Contenant des objets visuellement plaisants qui sont, à l'instar des gravures, manipulés par le regardeur pour se divertir, les cabinets de curiosités sont aussi des espaces sociaux où les plaisirs esthétiques sont partagés en compagnie d'un cercle de visiteurs familiers ou de connaisseurs (Dietz et Nutz, 2005 : 48). De plus, les cabinets de curiosités, tout comme les vues d'optique, se situent à un point de connexion entre l'art et la science, l'instruction et le divertissement. Le rôle des cabinets est aussi d'être une pratique distinctive qui agit comme un symbole du statut social (Dietz et Nutz, 2005 : 62). Cette caractéristique symbolique est également l'apanage des vues d'optique, comme le démontre la représentation la plus connue d'un zograscope : *L'Optique* (figure 33), gravée par J. Frédéric Cazenave (1770 ?-18..) d'après un tableau d'abord présenté au Salon en 1793 et peint par Louis-Léopold Boilly (1761-1824), un spécialiste parisien du portrait, du trompe-l'œil et de la scène de genre.

L'estampe représente Louise-Sébastienne Gély (1776-1856), que l'avocat et politicien français Georges Jacques Danton (1759-1794) vient d'épouser en secondes noces. La jeune femme est accompagnée du fils que Danton a eu de son premier mariage avec Gabrielle Charpentier (1760-1793) : Antoine. L'œuvre a été reprise en 1800 par l'éditeur et graveur augsbourgeois de vues d'optique Domenico Fietta[46]. L'eau-forte illustre une domesticité vertueuse qui repose sur l'intimité du lieu, les vêtements à l'ornementation discrète, l'interaction harmonieuse entre les deux personnages et l'affection conjugale. Celle-ci est évoquée par les *putti* dessinés sur le vase qui se trouve au-dessus du cabinet et qui est disposé en diagonale avec la tête de Gély. À ces indications s'ajoute le décor bourgeois qui comprend des amusements instructifs et vertueux : la lecture et la musique. Mère de substitution, Gély y est à la fois discrètement érotisée en tant qu'objet du désir et du regard masculin et représentée comme le symbole des valeurs familiales et domestiques bourgeoises. Selon l'historienne de l'art Susan L. Siegfried (1995 : 165), cette double connotation est typique de la plupart des figures féminines de Boilly datant de cette période.

46. Fietta est d'origine italienne, ses activités d'éditeur de vues d'optique ont déjà été détaillées au premier chapitre.

Gély est aussi présentée comme une éducatrice dont le rôle est de transmettre des connaissances par un divertissement optique. Elle forme ici le regard de l'enfant en lui demandant une observation active où ses sens prennent connaissance des rapports entre le réel et l'illusion. Ces rapports sont d'ailleurs soulignés par le peintre, dont de nombreuses œuvres tendent à mettre l'accent sur les relations entre le regardeur et les objets regardés (Siegfried, 1995 : 182-183). Ce questionnement sur la mimétique a un écho particulier dans *L'Optique,* puisqu'il souligne la fonction du dispositif qui se trouve au centre de la gravure. La tension entre le tangible et l'imaginaire se manifeste d'abord dans la représentation de la main de Gély qui, en soulevant les gravures, révèle leur matérialité et leur bidimensionnalité. Elle est également évoquée par un trompe-l'œil à même le décor, soit le miroir qui reflète le chandelier et une enfilade d'encadrements de portes. La glace, située au-dessus du foyer, démultiplie un élément de la pièce. Placée en diagonale avec le zograscope, elle crée une ouverture feinte dont la profondeur stratifiée pour former un tunnel fait écho à l'effet produit par les vues d'optique.

Même si l'ensemble se veut l'expression d'une vie familiale et privée, la représentation semble surtout servir à mettre en scène des valeurs que Danton souhaite se voir accoler publiquement. En effet, l'estampe, qui a été largement diffusée[47], met l'accent sur la respectabilité de la famille et sur l'un des projets politiques dont Danton se fait le défenseur pour des raisons partisanes, soit l'éducation publique et séculaire des enfants[48]. Elle permet aussi à Danton de s'associer à la physique expérimentale, qui est perçue comme une activité rationnelle et utile (Lynn, 2006 : 34). La gravure témoigne donc des soins que le politicien accorde à son image publique. Elle reflète également un intérêt pour l'optique, qui est directement lié à la monstration de ce que le sociologue Pierre Bourdieu définirait comme une forme objectivée du capital culturel (1979 : 5). Le zograscope et les vues d'optique qui se trouvent devant les personnages renvoient à la culture des élites cultivées au même titre que le font certains éléments secondaires de l'œuvre : la guitare au sol, le cabinet et les livres. Ils situent également les

---

47. Cette affirmation s'appuie sur des manques dans certaines impressions, surtout celles qui ont été colorées. Ces défauts semblent démontrer que la plaque a été utilisée jusqu'à ce que certaines parties soient très usées. Cette assertion repose aussi sur le nombre de copies effectuées d'après la gravure. Il y a tout d'abord des gravures, dont la taille est réduite. Il existe aussi des reproductions effectuées sur d'autres médiums. La collection François Binétruy, dont l'inventaire est en ligne, comprend d'ailleurs une reproduction à l'aquarelle du XVIII[e] siècle et du papier peint qui est daté des années 1790.

48. Le 13 août 1793, Danton prononce d'ailleurs le discours décisif qui fera en sorte qu'une résolution sera prise concernant l'éducation primaire (Chaussinand-Nogaret, 2005 : 203-204).

proches de Danton dans la sphère des gens capables de posséder et de contrôler des technologies optiques, technologies qui dépendent du savoir développé par leur groupe social d'appartenance. Exposée et diffusée publiquement, l'œuvre possède aussi sa propre agentivité en propageant l'idée que les vues d'optique sont un loisir désirable et positivement connoté.

Postérieure à l'époque qui nous occupe, *L'Optique* aborde explicitement les mœurs d'un groupe social, l'élite cultivée européenne, dont l'influence et les valeurs sont en germe au début des années 1775 (Vila, 2014 : 9). Il n'en demeure pas moins qu'elle confirme le rôle des vues d'optique comme objets susceptibles de conférer un statut social. Cette vocation est également suggérée dans le roman *La femme dans les 3 états de fille, d'épouse & de mère. Histoire morale, comique & véritable* de l'écrivain aux tendances moralistes et quelque peu misogynes Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne (1734-1806) :

> Je priai l'aimable Juliette de me garder le secret [d'un tableau la représentant] ; elle voulut bien me le promettre, et je lui baisai la main, comme je l'avais exprimé dans mon ouvrage. Ensuite elle revint auprès des deux Dames, devant quî je la priai d'accepter une de ces boîtes-d'optique, qui font un magnifique Palais d'une estampe grossière ; curiosité fort rare pour-lors, et presqu'inconnue. Le lendemain, la boîte que j'avais donnée fit l'admiration de quelques amies de Juliette qui vinrent dîner chés ses parens : on parla de moi ; l'on vanta mon mérite, etc. (1773 : 79).

L'extrait suggère que les boîtes d'optique peuvent relever le statut social de plusieurs des personnages : Juliette auprès de ses amies ainsi que son prétendant auprès de la belle et de son entourage. Elles sont utilisées aux mêmes fins dans le récit que fait Nikolaus Ernst Kleemann (1736-1801) de son introduction à la cour turque dans *Voyage de Vienne à Belgrade et à Kilianova*[49] (1780 : 49). Kleeman est appelé auprès du prince, pour procéder à des démonstrations, après lui avoir fait don d'« [...] une chambre obscure, une lanterne magique, une machine électrique, un grand optique qui représentoit plusieurs villes & plusieurs citadelles d'Europe, de grandes boites connues sous le nom de curiosités, &c» (1780 : 49). Cadeaux susceptibles de séduire et d'être montrés dans le cadre d'échanges sociaux, les vues d'optique sont des objets dont l'intérêt repose sur leur capacité à produire

49. Le livre est d'abord publié en allemand à Leipzig sous le titre *Nikolaus Ernst Kleemanns Reisen von Wien über Belgrad bis Kilianova* (1773).

une illusion temporaire. Le statut social qu'elles confèrent peut prendre d'autres nuances. C'est le cas dans un dessin (figure 34) de Louis Carrogis dit Carmontelle (1717-1806), créé vers 1765, où figurent les deux fils du marquis et lieutenant-général des armées du roi François Rémond de Montmort (1707?-1795?): Louis-Jean et Armand.

Les deux adolescents sont dessinés de profil devant une table où sont empilées des vues d'optique et ils regardent une image à travers la lentille d'un zograscope. Créé pour satisfaire le protecteur de Carmontelle, Louis-Philippe d'Orléans (1752-1785), le dessin appartient à une série de plus de 450 dessins qui décrivent les amusements campagnards de la noblesse française dans un cadre où les règles comportementales sont relâchées. Dans le dessin, les vues d'optique pourraient également donner une autre signification à l'œuvre, signification en lien avec les habits que portent les Montmort. Ils sont vêtus d'habits aux tons de rouge, un choix qui pourrait avoir été effectué pour marquer l'opposition de leur père à la réforme de l'armée, puisque la couleur est portée par les tenants de cette position (Brancion, 2003: 52). Prônée par l'officier et secrétaire d'État Jean-Baptiste Vaquette de Gribeauval (1715-1789), cette réforme de l'artillerie prévoit, entre autres, l'utilisation d'instruments de physique expérimentale pour l'inspection des canons ainsi que pour la création de cartes et de relevés topographiques (Chalmin, 1968: 485-505). En revêtant les deux adolescents de pourpoints écarlates, l'artiste fait symboliquement d'eux des militaires. Dans ces circonstances, le zograscope vient peut-être remplacer les appareils optiques qui servent parfois d'attribut aux hauts gradés militaires dans les portraits de Carmontelle, dont *Mr. De Torempré, aide maréchal des logis de l'armée, et gentilhomme de Mr le duc d'Orléans (1766)* et *Mr le chevalier de Beausset, chef d'escadre de l'armée navale* (1783). Ce sont ces derniers instruments que Gribeauval souhaite implanter systématiquement pour effectuer des mesures empiriques. Leur substitution par un divertissement qui feint le réel est donc vraisemblablement satirique.

Dans l'estampe tirée du tableau de Boilly et dans le dessin de Carmontelle, les vues d'optique ne sont donc pas valorisées comme des objets géographiques. D'ailleurs, les deux artistes ne nous donnent pas accès visuellement aux sites représentés sur les gravures qui attirent l'attention des protagonistes de leurs œuvres. Leur contenu est subordonné à leur rôle comme signe d'un statut social et d'une opinion politique. Le capital culturel qu'elles confèrent à leurs possesseurs explique leur présence dans les œuvres ainsi que leur achat et leur monstration dans les salons et les cabinets. Les pratiques sociales accordent de surcroît de l'importance à l'effet tridimensionnel. Elles font aussi du médium un objet de collection, de

sociabilité mondaine, de divertissement et de réflexion sur le rôle de la vue comme outil de compréhension du monde. Plusieurs indices portent donc à croire que, dans la plupart des cas, le sujet abordé par Habermann et Leizelt est secondaire. Cette dépréciation du contenu est-elle plus ambiguë dans les contextes sociaux qui valorisent les vues d'optique comme des voyages imaginaires ?

Les voyages instrumentalisés

Leur modélisation des lieux, leur dimension immersive et leur capacité à amplifier les images font des vues d'optique un médium permettant de transporter les regardeurs dans des ailleurs temporaires. Ces voyages imaginaires par la vue sont immobiles et instrumentalisés. Ils donnent accès à des sites rêvés qui correspondent aux pratiques touristiques de la culture de l'aristocratie européenne et de la bourgeoisie en émergence. À la fin du XVIIIe siècle, la culture des privilégiés perçoit le voyage comme une performance sensorielle. Les vues d'optique, qui demandent une présence du corps agissant, s'intègrent bien à cette dynamique. Toutefois, elles altèrent la perception temporelle du déplacement pour le regardeur. Françoise Éléonore Jean de Manville (1750-1827), comtesse de Sabran, le mentionne indirectement dans une lettre de 1778 à son amant, le chevalier Stanislas Jean de Boufflers (1738-1815), alors qu'elle voyage par agrément avec d'autres membres de la noblesse : « Nous allons voir une partie de la Suisse, *mais comme dans une optique*. La comtesse Diane veut être de retour le 13 de septembre, pour jouer la comédie à Trianon le 19. Vous voyez que nous n'avons pas de temps à perdre, d'autant plus que nous passerons en revenant par Genève, ce qui allonge de beaucoup notre route » (1875 : 28. Nous soulignons). Ces mots font écho au fait que les vues d'optique sont perçues comme une façon de voyager qui compresse le temps : le passage d'un lieu géographique à l'autre s'y fait en quelques instants. Le segment que nous avons souligné dans cet extrait montre également qu'il y a une correspondance entre le fait de voir un paysage réel et l'expérience du site par le regard à travers la lentille.

Cette association entre le lieu vu et l'image immersive des vues d'optique est aussi présente dans une description du chroniqueur anglais Henry Swinburne (1743-1803). Dans le *Voyage de Henri Swinburne dans les deux Siciles,* publié d'abord en anglais en 1783 avant d'être traduit en français et en allemand en 1785, Swinburne fait cette comparaison : « Puis entrant dans un chemin creux sous la haute montagne de Celerita, j'apperçus *Murano,* bâtie en pyramide sur une roche pointue, ressemblant à ces villes enluminées que l'on fait voir dans les optiques »

(1786, t4 : 469). Dans les deux extraits, celui de la comtesse de Sabran et celui de Swinburne, la relation avec le site est d'abord visuelle : « nous allons voir une partie de la Suisse » et « j'aperçus Murano ». Les vues d'optique articulent un « je l'ai vu » plutôt que le « j'y étais » que l'historienne de l'art Antonia Nessi attribue aux *vedute* qui sont rapportées d'Italie comme souvenirs de voyage (2005 : 12). Cependant, tout comme les *vedute,* les vues d'optique se basent sur une multiplication des points de vue sur un même site (Crary, 1990 : 52). Cette fragmentation résulte de l'influence des méthodes d'observation de l'empirisme. Elle est aussi due à une culture visuelle où des outils optiques, dont la chambre noire, les longues vues, le microscope ou le miroir de Claude Lorrain, médiatisent le réel en le morcelant. Ces phénomènes, nous l'avons constaté au chapitre précédent, influencent aussi la création des vues d'optique.

Si les périples des aristocrates et des bourgeois du Siècle des lumières comportent un aspect sensoriel, ils sont avant tout effectués en respectant des conventions. Ils sont stylisés selon des normes auxquelles font écho les récits du « Grand Tour » et, plus généralement, les livres racontant les tribulations des voyageurs (Adler, 1989 : 1368). Cette spatialité orientée en fonction des codes de sociabilité est d'ailleurs enseignée dans les universités allemandes qui offrent des cours sur l'art du voyage (Adler, 1989 : 1368). L'objectif des voyageurs n'est donc pas tant de voir le monde en usant de leurs propres yeux, mais de répéter l'expérience déambulatoire d'auteurs reconnus et d'être sensibles aux éléments décrits dans les guides (Turcot, 2007 : 522). Dans le cas des vues d'optique de Habermann et de Leizelt, ces conventions font en sorte que les observateurs cherchent probablement à projeter sur les vues d'optique les éléments qui se trouvent dans les récits de voyage déjà en circulation, et qui ont été analysés plus tôt dans ce texte. Or, les descriptions disponibles dans ces récits sont fragmentaires. Les images telles qu'elles sont conçues sont donc susceptibles d'être perçues comme des descriptions exactes et leur validité ne doit pas avoir été remise en cause par la plus grande partie du public.

Cette authenticité est aussi effective parce que l'effet immersif du dispositif, au-delà de la modélisation de la perspective sur la surface, s'appuie également sur l'activation de l'imaginaire du sujet regardant. La projection imaginaire du regardeur dans l'espace fictif et immersif du dispositif repose sur l'évocation de souvenirs urbains qui sont réactualisés. Dans le cas des quatre estampes de Habermann, le paysage construit auquel les récepteurs pensent ne peut pas être une réminiscence de Québec, puisque les regardeurs n'ont pas été en contact avec la ville. L'idée de la ville à laquelle le public européen fait appel est sans doute liée

directement au paysage urbain qui l'entoure, soit celui de l'Europe. Ce recours à une conception rapprochée de la rue est jumelé à un imaginaire culturel. Pour les regardeurs européens du XVIII[e] siècle, les territoires colonisés sont l'expression d'une nouvelle Europe. Cette façon d'appréhender le continent s'exprime en partie dans la toponymie adoptée pour l'Amérique : Nouvelle-France, New York, Nouvelle-Écosse. Elle explique aussi, en sus des éléments que nous avons déjà évoqués, la présence des bâtiments d'allure austro-hongroise dans les gravures de Habermann : *Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent*, *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec, Vuë de la rue des recolets de Quebeck* et *Vuë de la haute ville a Quebeck.*

Les sensations mémorielles sont peut-être également liées à l'appartenance de l'observateur à un groupe social et à un genre. C'est la théorie de Blake (2000), dont l'étude se consacre aux débuts de la diffusion des vues d'optique en Angleterre, soit le moment où les gravures sont éditées en fonction des seules personnes appartenant aux strates sociales moyennes aisées, à la riche bourgeoisie et aux élites anglaises. Selon l'historienne de l'art, le contexte de visionnement permettrait aux observateurs, principalement aux femmes qui ne doivent pas être présentes dans la rue selon les normes comportementales de l'époque, d'avoir accès aux espaces publics tout en isolant leur corps qui reste protégé dans l'intérieur domestique (2000 : 120-125). Pour elle, l'espace urbain des vues d'optique est empreint des usages de la bonne société et permet la promenade de civilité (2000 : 95). Policé, le spectateur a ainsi accès à une ville débarrassée de ses dangers, de la proximité physique qu'elle impose ainsi que des odeurs désagréables et des bruits envahissants qui se propagent dans les rues encombrées (2000 : 126).

Intéressante, l'analyse de Blake ne peut pas être automatiquement transférée aux vues d'optique produites à Augsbourg. En effet, l'iconographie des gravures et l'organisation spatiale diffèrent sur certains points. Les estampes anglaises tendent à mettre en scène les loisirs des groupes sociaux auxquels elles s'adressent dans des sites de sociabilité fréquentés par la bonne société anglaise. Nous l'avons vu, les œuvres augsbourgeoises utilisent des thématiques plus diversifiées, plus distantes, et le petit peuple est présent en respectant des genres représentationnels déjà établis : la scène de genre ou la typologie des Cris de ville. À la base, ces deux genres ont comme fonction d'amuser en décrivant les mœurs et les habitudes d'un autre se trouvant socialement éloigné. Les vues d'optique de Habermann et de Leizelt proposent donc, comme leur contrepartie anglaise, des promenades dans des sites où les récepteurs n'ont pas à hasarder leur corps dans l'espace public ou, en ce qui concerne Québec, à travers l'Atlantique. Cependant, leur description de la ville

et de ses lieux publics est conforme à un changement d'attitude concernant les déambulations urbaines ou pastorales qui est décrit par l'historien Laurent Turcot (2007). Selon lui, la promenade acquiert au XVIII[e] siècle une fonction récréative, les rues et les jardins devenant des spectacles. Les voyageurs cultivés s'y rendent pour mieux s'en détacher et observer ce qui les entoure grâce à un œil évaluateur (2007 : 533-535 ; 539-540). Les vues augsbourgeoises s'écartent aussi du modèle anglais en ce qu'elles jouent davantage sur le lointain, géographique ou social, sur une pulsion globalisante, et qu'elles sont souvent moins réalistes et détaillées.

La mobilité imaginaire offerte par les vues d'optique de Québec repose donc sur l'aspect immersif des gravures et leur efficacité comme substitut sensoriel du site. Ersatz de voyage ou de promenade, elles font aussi appel à la mémoire des cités européennes. À ces deux facteurs qui modulent les attentes des regardeurs s'ajoute l'adhésion à des codes visuels déjà en place, qu'ils proviennent des *vedute,* des représentations de la ville américaine par les graveurs français ou des Cris de villes. Le contenu est subordonné à ces conditions de réception. Les œuvres et les documents de l'époque que nous avons évoqués démontrent également une marginalisation des sujets abordés au profit du dispositif et de son effet. Ces éléments jumelés à l'état des connaissances des acheteurs qui est modulé en fonction d'une culture visuelle influencée par les instruments d'optique font probablement en sorte que les regardeurs s'interrogent très peu sur la véracité des images de la capitale laurentienne produites à Augsbourg. Ce manque de scepticisme est aussi en partie dû au fait que les données contenues dans ces représentations sociales de Québec sont assez bonnes pour l'utilisation qui est effectuée par leurs destinataires (Becker, 2009 : 124). Ce regard porté sur les images s'effectue dans une bonne société d'Ancien Régime qui cherche à valoriser un code de conduite. Ces comportements des regardeurs sont diversifiés, mais ils s'articulent souvent en fonction d'une sociabilité mondaine qui s'exprime à travers des divertissements optiques, d'une éducation des sens par l'expérimentation visuelle ainsi que d'un désir de posséder des objets susceptibles de renforcer une position sociale et de manifester un contrôle géographique ou technologique. Ces façons d'agir diffèrent de celles du deuxième groupe, qui a accès aux vues d'optique par l'entremise des montreurs : le promeneur qui circule dans les foires, sur les marchés, sur les places de village ou dans les rues marchandes des villes européennes à la recherche de distractions, de sensations et d'un certain étonnement.

LE SENS DU SPECTACLE. LA FOIRE ET L'ESPACE PUBLIC

Bruyantes, changeantes et remplies d'animation, les places publiques des villes et des villages du XVIIIe siècle sont l'exact envers de l'ordre imposé dans les salons aristocratiques et les demeures aisées. Arpentant les pavés des villes et les routes de campagne, les montreurs avec leurs gros appareils font partie d'un écosystème qui comprend plusieurs autres amuseurs publics. Ces vendeurs nomades appartiennent souvent aux plus basses couches de la société (Huhtamo, 2007 : 84). Ils jouissent d'une réputation douteuse, sont confrontés à des tracasseries administratives lors de leurs déplacements et sont associés dans l'imaginaire du temps aux bohémiens, aux acteurs ainsi qu'aux autres vagabonds (Hochadel, 2007 : 531 ; Stafford, 1994 : 85). Comme plusieurs de leurs confrères, ils font également partie des amuseurs forains.

Les foires de l'époque sont fréquemment encloses et situées à la périphérie des villes et des villages. Elles permettent aux badauds de faire des emplettes et il est possible de s'y procurer des instruments destinés aux amusements scientifiques[50]. Alors *stathouder* des Provinces-Unies, Guillaume V Batave (1748-1806) fait d'ailleurs l'acquisition de tels instruments à la foire de La Haye en 1762 (Clercq, 1998 : 125). La série de divertissements qu'offrent les foires permet enfin d'oublier le quotidien pour quelques heures. Ces spectacles proposés dans les foires reposent sur l'anomalie, l'inattendu et l'absurde, comme le montre cet extrait des *Affiches des Trois-Évêchés,* datant du 6 mai 1779 : « L'ouverture de la Foire de Metz s'est faite Lundi dernier. Les Curieux n'y ont trouvé d'extraordinaire que la quantité des spectacles. Des illusions d'optique ; un Pigmée de 27 pouces ; un Homme dont le buste se termine par une seule jambe qui lui sort du milieu du corps » (1779 : 138).

En sus des vues d'optique, il est possible de regarder le contenu d'autres types de boîtes comprenant des illusions visuelles (Huhtamo, 2006 : 96 ; Isherwood,

---

50. Il est très probable que des zograscopes, des boîtes dioptriques et catoptriques y soient offerts. En dehors des foires, il est possible de se procurer des instruments destinés à la lecture des vues d'optique chez des marchands ayant pignon sur rue. Il s'agit alors de vendeurs d'estampes, d'instruments de physique et, éventuellement, de jouets (Füsslin, dans Robinson, 1995 : 21 ; Macquer, 1773 : 658 ; Roy, 2011 : 48). Certains artisans semblent aussi en avoir conçu ; c'est auprès de l'un d'entre eux que le correspondant de Rousseau fait l'achat d'une boîte. Des appareils de seconde main sont aussi vendus dans les petites annonces des journaux, dans les encans et par les colporteurs. Enfin, il faut noter que les instruments faits en Angleterre doivent être plus recherchés que leur contrepartie provenant de l'Europe occidentale. Le flint qui permet d'obtenir un cristal plus pur, donc de meilleures lentilles, reste un secret de fabrication anglais tout au long du XVIIIe siècle (Daumas, 1953 : 209).

1981 : 32). Ces amusements associés à la culture populaire s'enchevêtrent avec des démonstrateurs spécialistes de la physique expérimentale, dont la présence est entre autres décrite dans le *Tableau de Paris*[51] de 1759 : « Les danseurs de corde, voltigeurs, &c. Les marionnettes, les joueurs de gobelet. L'optique, l'électricité, la lanterne magique, tous les jours pendant les deux foires. On voit dans ces foires des animaux étrangers de plusieurs espèces, & beaucoup d'autres curiosités » (Jèze, 1759 : 254). Les divertissements élaborés des salons, dont font partie les vues d'optique et la physique expérimentale, sont réduits à des prestidigitations sophistiquées où les phénomènes ne semblent pas avoir été expliqués. Dans le cadre des divertissements forains, ils prennent un aspect prodigieux, ludique et artificiel. Ils sont aussi soumis à des pratiques théâtrales. Cette mise en scène des phénomènes naturels est fortement réprouvée par les critiques provenant des élites du Siècle des lumières (Stafford, 1994 : 90). Sa présence est l'un des facteurs qui font en sorte que les chroniqueurs du XVIIIe siècle décrivent les foires comme des emplacements où fraie le bas peuple. Cependant, les foires sont aussi des lieux d'hétérogénéité sociale (Isherwood, 1981 : 29-31). Perçues comme subversives par les autorités, elles sont de véritables hétérotopies qui inversent les structures habituelles de la société d'Ancien Régime.

C'est dans ces territoires économiques et collectifs extérieurs que les citadins et les campagnards, dont la curiosité a été attisée, viennent jeter un coup d'œil sur les vues d'optique par le trou de la lentille. Souvent confinés à leurs lieux d'origine (Sagarra, 1977 : 75 ; Sheehan, 1989 : 72-73), les regardeurs sont fascinés par la vision de cet extraordinaire ailleurs (Huhtamo, 2007 : 94). La publicité qui orne les journaux de l'époque joue d'ailleurs sur ce nomadisme par procuration, comme le montre cette annonce imprimée dans *L'Avant-coureur* du lundi 24 février 1772 :

> A la Foire, il y a des machines qui pénétrent votre pensée, des optiques qui vous transportent dans les plus beaux lieux du monde ; des marionettes & leur compere fort réjouissans ; des faiseurs d'équilibre ; des danses sur la corde, des sauts périlleux, des tours de gibeciere & de passepasse, des farceurs de toutes espèces, des acteurs Fantoccini, un arlequin & une colombine en miniature, des parades, des caricatures ; un Wauxhall brillant ; des boutiques ornées, des cafés avec des concerts, &c. &c. (1772 : 124)

51. Le contenu du *Tableau de Paris* est à mi-chemin entre celui d'un almanach et celui d'un guide de voyage.

La publicité décrit la foire de Saint-Germain, à propos de laquelle paraît aussi en 1750 cet extrait d'abord repéré par l'archiviste Émile Campardon :

> Il est arrivé de Londres une pièce d'optique, la plus curieuse et la plus surprenante que l'on puisse voir en genre, exécutée sur les mémoires du célèbre MNewton, philosophe, mathématicien anglais. Cette pièce, qui a été vue du Roi avec satisfaction, représente fidèlement dans toute l'étendue de la réalité des vues et perspectives de ports de mer, maisons royales, jardins, les châteaux de Fontainebleau, Trianon, Choisy, Chantilly, Sceaux, l'entrée du port de Marseille avec le grand Cours, la vue de l'île de Malte avec l'entrée du grand port, l'Église Saint-Pierre de Rome, une vue d'Angleterre, les châteaux de Antoncourt, Kensington la Montagne, la maison de milord Cobsen, le pont de Westminster sur la Tamise, à Londres, et enfin un vaisseau en feu (*Affiches de Paris,* cité dans Campardon, 1877 : 203).

Publié dans les *Affiches de Paris,* le texte fait appel à l'autorité du roi et il se réfère à Isaac Newton (1643-1727) pour promouvoir le nouveau dispositif et provoquer l'intérêt des lecteurs. Les marchands ambulants qui transportent les boîtes ne possèdent habituellement pas un répertoire aussi étendu que celui qui est décrit dans l'annonce de 1750. En effet, les montreurs profitent de leur nomadisme et de la portabilité du dispositif pour changer de lieux plutôt que de renouveler leur matériel (Huhtamo, 2007 : 95).

Les foires et les places publiques où travaillent les montreurs se caractérisent également par une inclusion du spectateur dans la performance, mais pas à titre de participant actif. Les colporteurs, les marionnettistes et les petits théâtres utilisent des renvois à des gestes et à des habitudes de la population dans leurs représentations (Isherwood, 1981 : 27), tout comme le fait une certaine littérature populaire (Roche, 1981 : 223-224). En plus des raisons que nous avons évoquées plus haut, le parallèle entre les Cris de ville du XVIIIe siècle et l'iconographie des figures dans les vues d'optique tient peut-être à cette mentalité. L'utilisation de personnages familiers, auxquels il peut s'identifier, permettrait au public de se projeter dans un environnement inhabituel comme celui de Québec. Malgré une iconographie stable, des différences de perceptions existent donc entre le public issu de la culture populaire et les collectionneurs qui conservent des vues d'optique dans leur demeure. Cette nuance interprétative ne constitue cependant pas la différence majeure entre les deux types de réception.

La distinction entre les deux relève plutôt du rapport perceptuel à l'image. Contenues dans des boîtes qui misent sur une perception égocentrique de la

représentation, les vues d'optique constituent une illusion qui se veut parfaite dans le contexte de la foire ou de la place publique. Cherchant à faire oublier un corps en contact tactile avec son milieu, les vues occupent la totalité du champ visuel des récepteurs. De plus, l'image qui se forme sous les yeux des spectateurs est impalpable, puisqu'elle est soulevée de la surface de la gravure par le miroir et que le support matériel n'est pas accessible. Ce leurre qui découle de l'absence de contact avec la réalité matérielle des estampes est accepté dans ces divertissements urbains. Dans ce cadre, il est rejeté, comme nous l'avons mentionné, par les élites qui y voient des mystifications élaborées où les mécanismes sont cachés. Cette monstration de visions dont l'intérêt repose sur leur capacité à être spectaculaires correspond d'assez près aux fonctions du *cinema of attractions*. Ce concept a été forgé par André Gaudreault et Tom Gunning, au sujet du cinéma des premiers temps, et le rapprochement possible entre les deux dispositifs a d'abord été fait par Huhtamo dans *The Pleasures of the Peephole : An Archaeological Exploration of Peep Media* (2007 : 194). Le *cinema of attractions* s'applique à des spectacles donnés dans l'espace public. Il désigne des contenus visuels qui défilent et dont l'intérêt repose sur leur capacité à créer des moments visuellement attractifs plutôt que des histoires (Gaudreault et Gunning, 1989 ; Gunning, 1990). La comparaison entre les vues d'optique et le cinéma des premiers temps s'appuie donc également sur la discontinuité narrative des estampes qui sont montrées par les amuseurs publics.

En effet, les montreurs se servent habituellement de boîtes pourvues d'un système de poulies qui activent un rouleau ou un système de cordes. Les images assemblées et parfois illuminées, selon les méthodes déjà évoquées[52], se meuvent donc devant les yeux du spectateur sans suivre de récit, tout comme dans les demeures privées. Cependant, le contexte de la foire ou de la rue fait en sorte qu'il est pratiquement impossible qu'une relation personnelle avec les représentations puisse s'établir. De fait, le public ne contrôle pas la vitesse du déroulement. La cadence est dictée par le montreur, dont la vélocité doit être directement liée aux profits escomptés. C'est lui qui impose la durée du visionnement et il a tout avantage à l'abréger si une foule nombreuse se presse aux abords de sa boîte. Cet accès restreint fait peut-être aussi en sorte que les regardeurs voient seulement une partie du rouleau. Au lieu d'être des observateurs agissants, les voyeurs passifs deviennent donc des spectateurs crédules, dont les sens sont éblouis par une série de stimulations visuelles.

---

52. Comme nous l'avons en effet expliqué, ce type de vues d'optique est pourvu d'ouvertures qui sont obstruées par des tissus ou des papiers transparents. Lors de la rétroprojection, rendue possible par un système de clapets et un éclairage artificiel ou naturel, des motifs spécifiques sont donc illuminés.

La relation des spectateurs avec les vues d'optique, dans les foires ou sur les places publiques, est difficile à établir plus avant, puisqu'elle n'a pas laissé de traces écrites ou visuelles dont le compte comporte des éléments objectifs. En effet, bien qu'elles existent, les représentations des montreurs jouent sur la rhétorique employée pour la foire. Elles présentent des vues de dos, ce qui signale du coup la grossièreté des divertissements populaires en jouant sur les codes de civilité (Grijzenhout, 2015). Elles montrent aussi des voleurs profitant du tour de passe-passe pour détrousser les regardeurs attroupés, des personnages enfantins ou féminins[53], dont la présence souligne le manque de jugement des regardeurs, ou des situations érotiques associées à la dissimulation[54]. Dans ces œuvres, la foule se presse contre la paroi des boîtes pour se rapprocher de cet objet invisible, qui est vu par les quelques chanceux s'étant approchés d'une lentille.

Ces codes visuels relèvent de l'expression du corps impudent, sans gêne et sans manière qui est accolé au peuple par la bonne société. Ils s'opposent au registre du corps civilisé des nobles et des bourgeois (Arasse, 2005 : 446). Ces représentations socialement connotées des comportements se mêlent aux Cris de ville parmi lesquels se trouve le type du montreur, qui insiste sur la pauvreté des amuseurs, dont les origines remontent au XVIIe siècle[55]. Dans les deux cas, les particularités des boîtes d'optique y sont le plus souvent indistinctes, ce qui ne nous permet pas de savoir s'il s'agit de lanternes magiques, de chambres noires, de théâtres miniatures enclos dans une boîte ou de vues d'optique. Il est tout au plus possible de constater que certains dispositifs possèdent plusieurs ouvertures, ce qui permet un visionnement simultané par plusieurs spectateurs. Cependant, cette information est déjà donnée par les boîtes elles-mêmes. Bref, les images ne nous fournissent pas d'autres informations que la perception défavorable de ce type d'amusements publics par la bonne société.

---

53. En effet, les penseurs de l'époque évaluent que les femmes se laissent impressionner par leurs sens. Du reste, la sensibilité féminine est jugée comme étant plus faible, animale et impressionnable que celle de l'homme. Ce dimorphisme sexuel entraîne, selon eux, un manque de jugement féminin (Vila, 2014 : 16-18).

54. Ces motifs sont présents, entre autres, dans : *Il mondo novo* (1791) de Giandomenico Tiepolo (1727-1804), *Der Guckkastenmann,* une copie allemande du XVIIIe siècle d'un tableau de Nicolas Lancret (1690-1743), *La Curiosité,* gravée par Noël Le Mire (1724-1800) au XVIIIe siècle d'après un tableau de Reinier Brakenburg (1649-1702) ainsi que la *Foire de campagne,* une eau-forte gravée par Charles-Nicolas Cochin dit Cochin le jeune (1715-1790) vers 1740 et exécutée d'après un tableau de François Boucher (1703-1770).

55. Ce type de représentation semble trouver son origine dans certaines gravures comme *Oh rare shoe,* gravée par Marcellus Laroon (1653-1702) et publiée par Pierce Tempest (1653-1717) dès 1688 dans les *Cries of London.*

Le manque de sources scripturales et plastiques fait également en sorte que nous ne pouvons pas savoir quel est l'état des connaissances des badauds en ce qui concerne la ville de Québec. Pour la majorité de ce groupe hétérogène, nous pouvons tout au plus affirmer que les informations disponibles reposent sur certains des récits que nous avons déjà analysés et qui ont pu être transmis par les théâtres de rue, les images en circulation, la culture orale ou, dans certains cas, par des livres ou des journaux[56]. Dans la mesure où l'effet du médium semble encore plus dominant, la fidélité du contenu des représentations est cependant secondaire dans ces boîtes disponibles sur les voies publiques et dans les foires. En effet, comme nous l'avons expliqué plus haut, le contexte de réception favorise les divertissements capables d'éblouir l'œil et de faire voyager les récepteurs dans des ailleurs méconnus, tout en utilisant des codes visuels qui leur permettent de se reconnaître dans ces images intangibles. En ce sens, il existe plusieurs points de dichotomie avec les rituels sociaux qui ont cours dans les demeures cossues.

De fait, bien que les images observées soient identiques, les significations qui leur sont attribuées varient en fonction des comportements jugés admissibles et des valeurs qui sont rattachées à la possession ainsi qu'à la manipulation des vues d'optique. Comme nous l'avons vu, dans la bonne société d'Ancien Régime, les vues de Québec font aussi appel à une série de compétences scientifiques et relationnelles auxquelles se mélangent un désir de montrer sa position sociale et un savoir partagé sur la géographie du Nouveau Continent. Ces connaissances sont transmises par les descriptions visuelles déjà en circulation, la littérature, les arts scéniques et la presse périodique. Elles sont limitées, influencées par un imaginaire collectif et modélisées en fonction des conventions graphiques en vigueur. De plus, lors de la réception, ces informations ne prévalent pas sur l'effet de profondeur. Le contenu de *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec, Vuë de la haute ville a Québec avec la Place pour aller a Cavalier du Moulin, Vuë de la rue des Recolets dans la haute Ville de Quebec, Vuë de la basse Ville a Québec vers le fleuve St-Laurent* et *Quebeck* est donc marginalisé au profit du dispositif. La méthode de Habermann, basée sur les principaux traits topographiques connus et acceptés, et le choix de Leizelt, dont la gravure repose sur l'identité maritime et coloniale de la capitale laurentienne, sont conséquemment efficaces.

56. Il s'agit ici des élites cultivées qui se mêlent à la foule, mais aussi d'une certaine partie de la population. Des études comme celle de Roche (1981 : 219-221) tendent à démontrer que la majorité des gens ordinaires de Paris peut déchiffrer des caractères imprimés dans les années 1770. Ces pourcentages varient grandement à travers l'Europe, mais il n'en demeure pas moins qu'un certain nombre des artisans, des ouvriers et des manœuvres sait lire.



Figure 26

Christoph Heinrich Korn, *Prospect von Quebec,* 1776, estampe sur une carte repliable, sans dimension, Nuremberg, Geschichte der kriege in und ausser Europa vom Anfange des Aufstandes der brittischen Kolonien in Nordamerika. Source : Library of Congress.

Les descriptions visuelles augsbourgeoises sont suffisantes pour l'usage qui en est fait : elles atteignent le degré d'authenticité requis. Ainsi, l'aspect fictionnel des vues de Québec n'est probablement pas détecté par la large majorité du public lettré ou privilégié qui accède aux vues d'optique dans le confort d'une demeure. Cette dernière caractéristique et la primauté de l'illusion sont, au demeurant, l'aspect qui ressort de l'étude des regardeurs lettrés et des badauds qui admirent les vues de Québec dans les foires ou sur les places publiques urbaines et campagnardes.



Figure 27

Christian Friedrich von der Heiden, *Prospect der Haupt Stadt Quebec in Canada in dem Nord America,* 1763, estampe couleur , 17 x 25 cm (image), 20 x 32 cm (papier), Augsbourg, Americanische Urquelle derer innerlichen Kriege des bedrängten Teutschlands. Source : Archives de Montréal.





FIGURE 28

Jean Baptiste Louis Franquelin, *Carte de l'Amerique Septentrionnale : depuis le 25, jusqu'au 65 deg. de latt. & environ 140, & 235 deg. de longitude,* carte facsimilé. Source : Library of Congress, Geography and Map Division, cote : G3300 1688.F7. [1688].

FIGURE 28.1

Carte facsimilé, 103 x 160 cm.

FIGURE 28.2

Détail du cartouche.



Figure 29

James Hulett, *A Perspective View of Quebec Drawn on the Spot,* vers 1760, estampe, sans dimensions, Londres, Royal Magazine. Source : Library of Congress.



Figure 30

Karl Remshard, arl Remshard, *Prospeckt der Kirchen und Kloster bey denen Barfussigen Carmeliten in Augsburg, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux,* Collection des prospects. Source possible : British Museum, numéro d'inventaire : 1898,0725.8.1920.



Figure 31

Karl Remshard, *Vue de la Ville Imperiale d'Augsbourg,* vers 1770, estampe sur papier d'une plaque rééditée (original vers 1735), 24,5 x 37,5 cm, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source possible : British Museum, numéro d'inventaire : 1898,0725.8.1926.

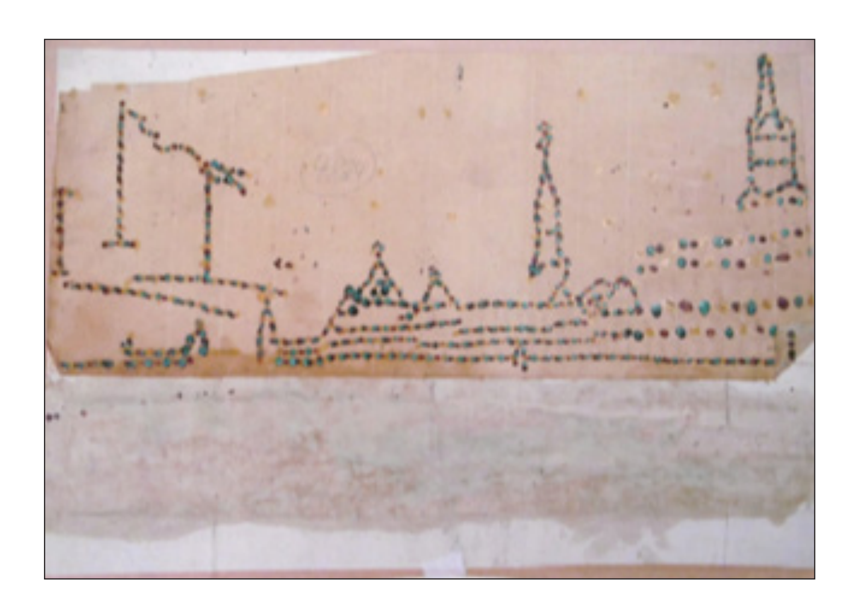


Figure 32

Franz Xaver Habermann, *Debarquement des Troupes Engloises a Nouvelle Yorck,* vers 1775-1781, revers d'une estampe couleur perforée sur papier vergé, Augsbourg : Académie impériale d'empire des arts libéraux, Collection des prospects. Source : photographie de l'auteure.



FIGURE 33

J. Frédéric Cazenave d'après une huile sur toile de Louis-Léopold Boilly, *L'Optique, 1*794, eau-forte avec retouches au pointillé et à l'aquatinte, encrée à la poupée en noir, brun et vert avec ajout de couleurs à la main, 55 x 45 cm (cuvette), 55,9 x 47,8 cm (papier) Paris : Cazenave. Source : National Gallery of Art, Washington.



Figure 34

Louis Carrogis dit Carmontelle, *MM de Montmort, fils du major des gardes du corps*, 1762, dessin sur papier exécuté à la mine de plomb et coloré à la sanguine, à l'aquarelle et à la gouache, 28 x 18 cm. Source : Musée Condé, numéro d'inventaire : CAR 181. Source : Art Resource, Inc.

CONCLUSION

Sur le bord du fleuve, de petites maisons coincées entre des murailles de pierre sont dominées par un cap rocheux où se dressent fièrement des bâtisses s'élançant vers le ciel. Cette description de Québec résonne comme une tautologie. Les motifs évoqués sont devenus un type qui domine l'identité de la capitale québécoise. Au XVIIIe siècle, ces grandes caractéristiques du site se juxtaposent à d'autres éléments qui viennent définir un paysage reconnaissable et typique. Pour les Européens de l'époque, la ville est portuaire et américaine. De plus, elle abrite des garnisons militaires et elle est fréquentée par des Autochtones qui viennent y vendre des fourrures. Enfin, c'est une colonie dont le statut économique et politique dépend de sa métropole britannique. Utilisant un degré de modélisation qui leur permet de faire ressortir ces marqueurs géographiques, les graveurs Habermann et Leizelt conçoivent des vues d'optique dont le contenu est largement tributaire du contexte de production et de réception.

Cet essai démontre que l'aspect fictionnel des cinq gravures augsbourgeoises est d'abord dû aux caractéristiques du dispositif. Les vues d'optique cherchent à éliminer les signaux qui permettent de détecter la planéité des représentations en s'appuyant sur des codes visuels culturellement construits et en anticipant les effets des instruments d'optique. Leur création, qu'elle se produise par l'amalgame de différents éléments, comme dans le cas de Habermann, ou qu'elle résulte de la modification d'une source existante, choix que fait Leizelt, est donc influencée par la tridimensionnalité immersive déclenchée par le dispositif visuel. L'agentivité des effets d'optique n'est cependant pas le seul acteur qui vient modeler le contenu de *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec* (figure 2), *Vuë de la haute ville a Quebeck* (figure 3), *Vuë de la basse Ville a Quebec vers le fleuve St-Laurent* (figure 4), *Vuë de la rue des recolets de Quebeck* (figure 5) et *Quebeck* (figure 6). Les pratiques éditoriales du milieu de publication influencent aussi la teneur des eaux-fortes. Deux de ces pratiques ont une incidence particulièrement importante : les contraintes matérielles imposées lors de l'impression ainsi que le collectionnement, par les éditeurs ou les graveurs, de représentations urbaines pouvant servir de source en fonction des besoins et du réseau marchand. Les limites des presses ont des répercussions sur le format des représentations de Québec et sur leur

production. La disponibilité de plusieurs modèles permet, quant à elle, à Leizelt de se servir de compositions provenant de gravures anglaises pour concevoir ses vues américaines. Enfin, les conditions d'émergence favorisent l'exclusion de certaines thématiques. En raison de la présence d'un conseil de censure, la ville laurentienne est présentée sous un jour positif et les bâtiments religieux y sont relégués à l'arrière-plan.

Diffusés par les récits de voyage, les spectacles et les publications périodiques, les discours dont Québec fait l'objet influencent aussi les vues de Habermann et de Leizelt. Ils mettent en place un imaginaire du lieu partagé par les graveurs et par le premier public de réception, soit les élites culturelles, sociales et économiques qui visionnent les gravures à l'intérieur de leur demeure. Découlant d'un échantillonnage des possibles, les estampes évitent les traits du modèle iconographique français pour offrir des points de vue rapprochés sur la ville. Ce faisant, les vues d'optique s'éloignent de la réalité topographique du lieu au profit d'une subjectivité qui permet de synthétiser les principaux traits du site. Au XVIIIe siècle, les divergences éventuelles entre les images ainsi créées et les caractéristiques géographiques sont acceptables parce qu'elles sont secondarisées par les regardeurs de la bonne société.

En effet, en raison d'une culture visuelle marquée par l'éducation des sens d'observateurs actifs, l'interprétation des récepteurs est dictée par l'effet du dispositif. La signification des représentations de Québec s'articule également en fonction d'une sociabilité qui valorise les vues d'optique comme objet susceptible de signaler la maîtrise d'un capital culturel. En acquérant les images de Habermann et de Leizelt, le possesseur souligne qu'il comprend les mécanismes de l'illusion de profondeur et qu'il est capable de contrôler des technologies optiques. Il faut donc conclure que le dispositif stabilise le sens des représentations de la capitale laurentienne pour le premier public de réception. Le second groupe de récepteurs accède aux plaisirs de l'effet de vérisimilitude du dispositif dans des espaces publics de transit et de divertissement. Dans les foires, dans la rue ou sur les places, les badauds sont attirés par l'envie de découvrir un ailleurs autrement inaccessible et séduits par un spectacle où s'enchaînent des images visuellement attractives plutôt qu'un récit. Tout comme celui réservé aux plus aisés, ce contexte de monstration contrôlé par un montreur défavorise une observation approfondie du site représenté. Par conséquent, le degré de réalisme atteint est suffisant pour garantir l'authenticité de *Vuë de la Place capitale dans la Ville basse a Quebec, Vuë de la haute ville a Quebeck, Vuë de la basse Ville a Quebec vers le fleuve St-Laurent, Vuë de la rue des recolets de Quebeck* et *Quebeck* aux yeux des regardeurs du XVIIIe siècle.

Ces différents points nous permettent donc d'affirmer que les vues de Habermann et de Leizelt sont des paysages bâtis dont la validité n'a probablement pas été remise en cause durant le Siècle des lumières. Elles échappent au paradigme documentaire en raison des différents acteurs, des discours et des groupes sociaux qui influencent leur création et leur réception. Pour bien les comprendre, il faut tenir compte des agents qui déterminent le contexte de production des images et leur interprétation, qu'ils soient humains ou non. Cette conclusion ainsi que l'efficacité des méthodes d'analyse employées dans notre étude des eaux-fortes augsbourgeoises nous laissent supposer qu'une nouvelle lecture du seul autre corpus original ayant pour thème la ville de Québec au XVIIIe siècle est possible, voire souhaitable. Produites par des officiers britanniques, ces œuvres ont été abordées en fonction de trois facteurs ayant eu une influence sur leur contenu : le contexte idéologique de la période qui suit immédiatement la Conquête, la formation des artistes et l'évolution des modèles compositionnels en fonction des courants picturaux en vogue à la fin du XVIIIe siècle.

L'historien de l'art Michael Charlesworth (1994 : 71) et l'historien John E. Crowley (2005) établissent plusieurs des conséquences du discours impérialiste sur les représentations de Québec qui sont créées par des artistes militaires britanniques pendant et après la guerre de Sept Ans. Pour eux, les gravures topographiques qui sont tirées des dessins de Short et de Smyth légitiment le contrôle d'un territoire peuplé par des catholiques français et des Autochtones. Elles assimilent symboliquement le paysage de Québec à celui de la métropole en utilisant l'esthétique d'un mouvement artistique typiquement britannique : le pittoresque. Parent (2005) souligne lui aussi l'instrumentalisation des vues de Short et de Smyth dans le cadre de l'expansion britannique en insistant sur leur valeur de témoignage. Son argumentation est teintée par une recherche des intentions des producteurs et par une reconstitution des conditions d'émergence. Pour sa part, l'historien de l'art Pierre Doyon s'intéresse à la relation entre les œuvres et la formation des artistes à l'académie militaire de Woolwich. Il souhaite particulièrement mesurer l'influence du peintre Paul Sandby, l'un des professeurs, sur les officiers qui nous ont laissé des aquarelles (1982). Enfin, Grignon (1999) considère que les images de Short et de Smyth sont des énoncés discursifs. Il soutient que leurs gravures portent des traces du modèle représentationnel privilégié sous le régime français tout en présentant certains des traits adoptés par les Britanniques, dont la multiplication des points de vue, la ligne de sol qui suggère un observateur et, pour reprendre les mots de Grignon, « marque l'aspect concret et subjectif de l'image » (1999 : 112), les jeux de clair-obscur qui donnent du volume aux

éléments architecturaux ainsi que de la profondeur à l'image et la présence de figures aux actions stéréotypées. Très structurées, ses analyses pourraient être nuancées et complétées.

Des recherches additionnelles pourraient entre autres nous donner des indices sur les conditions matérielles de production, sur les limites et les possibilités imposées par les caractéristiques du médium, sur les méthodes et les arguments de vente des éditeurs, sur la chronologie de leur diffusion en Europe continentale ainsi que sur les caractéristiques sociales des différentes communautés interprétatives. Elles nous renseigneraient aussi sur l'influence possible des estampes créées lors de conquêtes antérieures, dont l'Écosse, par des militaires stationnés sur les lieux. En sus, ce portrait plus global nous fournirait sûrement des précisions concernant divers points communs entre les vues d'optique représentant Québec, que nous venons de décortiquer, et les œuvres des officiers déployés dans la ville. Certaines de ces similarités sont évidentes : l'intérêt pour un point de vue rapproché qui limite le champ visuel, une approche typologique des figures représentées et un morcellement du panorama. Dans les deux cas, ces choix esthétiques et compositionnels pourraient être en partie dus à une culture visuelle qui valorise des méthodes d'observation rationnelles procédant d'abord par l'analyse des fragments pour comprendre un tout.

Concomitamment, ces choix résulteraient de l'influence des appareils optiques de visionnement du paysage. Les zones floues, la précision des rendus et les distorsions qui sont visibles dans les gravures de Short sont également susceptibles d'être expliquées par la médiatisation du paysage par la chambre noire. L'inclusion des technologies optiques dans l'analyse des corpus pourrait donc être l'une des pierres angulaires qui permettraient de comprendre les perceptions de Québec entretenues par les Européens dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Elle démontrerait vraisemblablement que l'imaginaire des lieux qui se forme alors est largement dicté par des outils visuels. Ces acteurs non humains dont l'agentivité a été peu prise en compte jusqu'à maintenant appartiennent à la culture visuelle spécifique du XVIIIe siècle, ils interfèrent dans la façon dont les regardeurs occidentaux voient le monde qui les entoure. L'acte de voir s'inscrit dès lors dans ce que le sociologue Antoine Hennion qualifierait de « caractère réciproque et continu de la formation des habitudes visuelles par les objets et des œuvres par les habitudes » (1993 : 24).

Une telle étude établirait probablement, au-delà des effets des technologies sur les œuvres et la perception des lieux, que le corpus créé par les militaires

britanniques a influencé assez tardivement la production générale de vues de Québec, comme le démontre déjà en partie l'étude des vues d'optique. Il serait intéressant d'identifier les actants qui maintiennent pour un temps l'ascendant du modèle français sur le continent européen, alors même que l'Angleterre acquiert un rôle prépondérant à la fois comme centre artistique et puissance impériale. Une telle étude permettrait peut-être de redéfinir l'influence d'un espace discursif radial dans la formation de l'imaginaire géographique. Cet espace déploierait des tensions entre plusieurs pôles où le centre politique voit sa domination et la subordination culturelle qui en résulte remises en cause non seulement par sa périphérie, mais aussi par d'autres acteurs-réseaux qui interfèrent.

BIBLIOGRAPHIE

JOURNAUX ET PÉRIODIQUES

Affiches de Lyon, Lyon, Aimé Delaroche.

Affiches des Trois-Évêchés et Lorraine, Metz, sans nom.

Augsburgische Ordinari Postzeitung von Staats gelehrren, historis. u. deonomis Neugkeiten, Augsbourg, Moy.

L'Avant-coureur, Paris, Lambert.

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Leipzig, Dyck.

SOURCES PRIMAIRES

[Anonyme] *Verzeichnuß Des halben Theils Der, Von der Augspurgischen Gliederschafft Der Kayserlich Franzischen Academie freyer Künsten errichteten Tontine Oder Leib-Renten* (1757), Augsbourg, Académie impériale d'empire des arts libéraux.

Artium Liberalim Societas (1753), *Die schon längst von vielen eifrigst verlangte Nachricht von der Beschaffenheit, Einrichtung und Vorhaben der Kaiserl. privilegirten Gesellschaft der freien Künsten und Wissenschaften,* Augsbourg, Maschenbauer.

Bacqueville de La Potherie, Claude-Charles (1722), *Histoire de l'Amérique septentrionale,* Paris, J.-L. Nion et F. Didot, 4 vol.

Bowles, Carington (1784), *Carington Bowles's New and Enlarged Catalogue of Useful and Accurate Maps, Charts, and Plans,* Londres, Bowles.

Braun, Georg, et Franz Hogenberg (1572-1672), *Civitates orbis Terrarum,* Cologne, sans nom.

Bretonne, Nicolas-Edme Rétif de la (1773), *La femme dans les 3 états de fille, d'épouse & de mère. Histoire morale, comique & véritable,* sans nom, La Haye.

Brooke, Frances ([1769] 1985), *The History of Emily Montague,* Ottawa, Carleton Library Press. (Coll. « Center for Editing Early Canadian Texts ».)

Bry, Theodore de (1590-1634), *Peregrinationes in Indiam orientalem et Indiam occidentalem,* Francofrt-sur-le-Main, Theodore de Bry et Matheo Merian.

Butel-Dumont, Georges-Marie (1755), *Histoire et commerce des colonies angloises, dans l'Amerique septentrionale,* Paris, Le Breton.

Charlevoix, Pierre-François-Xavier de ([1722] 1994), *Journal d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale,* édition critique par Pierre Berthiaume, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2 vol. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau monde ».)

Crespel, Emmanuel, et Louis Crespel (1742), *Voiages du R.P. Emmanuel Crespel dans le Canada et son naufrage en revenant en France,* Francfort sur le Meyn, [Joseph Uriot].

Diderot, Denis (1749), *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient,* Londres, sans éditeur.

Diderot, Denis, et Jean Le Rond d'Alembert (dir.) ([1751-1772] 2000), *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* Chicago, ARTFL Project, 11 vol., [En ligne], http://encyclopedie.uchicago.edu/, 11 vol.

Echard, Laurence, *et al.* (1747), *Dictionnaire géographique portatif,* Paris, Didot.

Emerson, William (1768), *Perspective : Or, the Art of Drawing the Representations of all Objects upon a Plane,* Londres, J. Nourse.

Félibien, André (1668), « Préface », *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667,* Paris, F. Léonard, non paginé.

Glomy, J. B. (1774), *Catalogue des estampes, desseins, tableaux, coquilles, échantillons d'agathes, jaspes, cailloux, marbres & autres curiosités,* Paris, Glomy.

Guyot, Edmé Gilles ([1799] 2002), *Nouvelles récréations physiques et mathématiques [...],* quatrième édition, Paris, sans nom.

Guyot, Edmé Gilles (1772-1777), *Neue physikalische und mathematische Belustigungen,* Augsbourg, Kletts, 7 vol.

Heiden, Christian Friedrich von der (1763), *Americanische Urquelle derer innerlichen Kriege des bedrängten Teutschlands,* Augsbourg, Kilan.

Jacquez, F.J. (1765), *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu Monsieur L'abbé Favier, Prêtre à Lille,* Lille, F.J. Jacquez.

Jefferys, Thomas, et William Faden (2000), *The Map Trade in the Late Eighteenth Century : Letters to the London Map Sellers Jefferys and Faden,* édité par Mary Sponberg Pedley, Oxford, Voltaire Foundation.

Jèze d'après Barbier (1759), *Tableau de Paris,* Paris, C. Hérissant.

Johnson, Samuel ([1775] 1977), « Taxation no tyranny : An answer to the Resolution and Address of the American Congress », dans Donald J. Greene (dir.), *Political Writings,* New Haven, Yale University Press.

Junker, Carl Ludwig (1776), *Erste grundlage zu einer ausgesuchten Sammlung neuer Kupferstiche,* Berne, sans nom.

Kalm, Pehr (1753-1761), *En resa til Norra America,* Stockholm, Tryckt p a Lars Salvii kostnad.

Kalm, Pehr (1754-1764), *Des Herren Peter Kalms Beschreibund der Reisedie er nach dem nördlichen Amerika,* traduit du latin par Joahnn Andreas Murray, Göttingen, im Verlage der Wittwe A. Vandenhoek, 3 vol.

Kalm, Pehr (1880), *Voyage de Kalm en Amérique,* traduit du latin et analysé par L. W. Marchand, Montréal, T. Berthiaume, 2 t. en 1 vol.

Klinger, Friedrich Maximilian von (1776), *Sturm und Drang,* sans lieu, sans nom.

Korn, Christophe Henrich (1776), *Geschichte der kriege in und ausser Europa vom Anfange des Aufstandes der brittischen Kolonien in Nordamerika,* Nuremberg, Raspe.

La Faille, Clément de (1778), *Le Versuch über die Naturgeschichte des Maulwurfes und die Anwendung verschiedener Mittel ihn zu vertilgen mit kupfern,* Frankfurt, Leipzig, Fleischerischen Buchhandlung.

Lacombe, Jacques (1792), *Dictionnaire encyclopédique des amusements des sciences mathématiques et physiques,* Paris, Panckoucke.

Lafitau, Joseph-François (1724), *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps,* Paris, Saugrain l'aîné, 2 vol.

LESCARBOT, Marc (1609), *Histoire de la Nouvelle-France,* Paris, Jean Milot.

LESCARBOT, Marc (1613), *Noua Francia : Gründliche History von Erfündung der grossen Landschafft Noua Francia, oder New Franckreit genannt, auch von Sitten vnd Beschaffenheit derselben wilden Völcker,* Augsbourg, Chrysostomo Dabertzhofer.

MARTINIÈRE, Antoine Augustin Bruzen de la (1738), *Le grand dictionnaire géographique et critique,* tome 8, La Haye, P. Goss, R.C. Albert, P. de Hondt.

MELSHEIMER, Frederick Valentine (1777), *Geographische Beschreibung von Canada besonders der Hauptstadt Quebeck*, [Frankfurt ? ; Leipzig?], sans nom .

PEUCHET, Jacques ([1785] 1799-1800), *Dictionnaire universel de la géographie commerçante,* Paris, Blanchon.

ROUSSEAU, Jean-Jacques ([1728-1778] 1959), *Lettres (1728-1778),* présentation, choix et notes de Marcel Raymond, Lausanne, La Guilde du livre.

SABRAN, Françoise Éléonore de Jean de Manville, comtesse de (1875), *Correspondance inédite de la Comtesse de Sabran et du Chevalier de Boufflers. 1778-1788,* Paris, Magnieu et Prat.

SOMERS, Servarti (1762), *Librorum bibliothecae reverendi domini Joannis Baptistae Hellyn,* Gand, Servati Somers.

STETTEN, Paul von (1779), *Kunst-Gewerb-und Handwerks Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg,* tome 1, Augsbourg, sans nom.

SWINBURNE, Henry (1786), *Voyage de Henri Swinburne dans les deux Siciles,* tome 4, traduit de l'anglais par Jean-Benjamin de Laborde, Paris, Didot.

VIRLOYS, Charles François Roland de (1770), *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne, et de tous les arts et métiers qui en dependent,* Paris, Libraires associés.

VLEMINCKX, Henry (1760), *Catalogus librorum bibliothecae illustrissimi viri domini domini Pauli Francisci de Cordeys,* Bruxelles, Typis Henrici Vleminckx Typographi in platea vulgo Hoedemakers-straet.

WALWEIN, Thomas François (1771), *Catalogue des livres avec une belle collection d'estampes, minéraux, pierres, animaux insectes, petrifications coquillages & autres curiosités du cabinet laissées par feu monsieur Joseph-Marie Le Febvre de la basse Boulogne,* Ipres, Walwein.

SOURCES SECONDAIRES

Adhémar, Jean, *et al.* (1972), *La gravure,* Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)

Ahnert, Thomas (2008), « The Atlantic Enlightenment and German responses to the American Revolution, c.1775 to c.1800 », dans Susan Manning et Francis D. Cogliano (dir.), *The Atlantic Enlightenment,* Burlington, Ashgate, p. 111-126.

Arasse, Daniel (2005), « La chair, la grâce, le sublime », dans Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps,* tome 1 : *De la Renaissance aux Lumières,* Paris, Éditions du Seuil, p. 411-477. (Coll. « L'univers historique ».)

Baer, Wolfram, *et al.* (dir.) (1998), *Augsburger Stadtlexikon,* Augsbourg, Perlach.

Balzer, Richard (1998), *Peepshows : A Visual History,* New York, Harry N. Abrams.

Baxandall, Michael (1985), *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance,* Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque illustrée des histoires ».)

Becker, Frank (2010), « Die Amerikanische Revolution als europäisches Medienereignis », *European History Online,* Mainz, Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, semaine du 10 avril, [En ligne], http://ieg-ego.eu/de/threads/europaeische-medien/europaeische-medienereignisse/die-amerikanische-revolution-als-europaeisches-medienereignis.

Becker, Howard S. ([1982] 2010), *Les mondes de l'art,* présentation de Pierre-Michel Menger, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs arts ».)

Becker, Howard S. (2007), *Telling about Society,* Chicago, Chicago University Press.

Becker, Howard S. (2009), *Comment parler de la société : artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales,* traduit de l'anglais par Christine Merllié-Young, Paris, La Découverte.

Bély, Lucien (2007), *Les relations internationales en Europe : XVIIe-XVIIIe siècle,* quatrième édition, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Thémis. Histoire ».)

BINÉTRUY, François (2006), *Collection François Binétruy,* [En ligne], http://www.collection-binetruy.com/.

BLAKE, Erin C. (2000), « Zograscopes, Perspective Prints, and the Mapping of Polite Space in Mid-Eighteenth-Century England ». Thèse de doctorat, Stanford, Stanford University.

BLAKE, Erin C. (2002), « Topographical prints through the zograscope », *Imago Mundi,* vol. 54, n° 1, p. 120-124.

BLUNDELL, Barry G. (2015), « On alternative approaches to 3D image perception : Monoscopic 3D techniques », *3D Research,* vol. 6, n° 2, p. 1-17.

BOURDIEU, Pierre (1979), « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 30, n° 1, p. 3-6.

BREWER, Daniel (2004), « Lights in space », *Eighteenth-Century Studies,* vol. 37, n° 2, p. 171-186.

BRUNETTA, Gian Piero (1992), « The long journey of the iconontaut », *Cinémas : revue d'études cinématographiques ; Cinémas : Journal of Film Studies,* vol. 2, n°s 2-3, p. 9-17.

BUSHART, Bruno (1989), « Die Augsburger Akademien », dans Anton W. A. BOSCHTOO *et al.* (dir.), *Academies of Art : Between Renaissance and Romanticism,* La Haie, SDU Witgeverig. (Coll. « Leids Kunsthistorisch Jaarboeck ».)

CALARESU, Melissa (2013), « Costumes and customs in print : Travel, ethnography and the representation of street-sellers in early modern Italy », dans Joad RAYMOND, Jeroen SALMAN et Roeland Harms (dir.), « *Not Dead Things* » *: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500-1900,* Leiden, Brill, p. 181-209.

CAMPARDON, Émile (1877), *Les spectacles de la foire,* vol. 2, Paris, Berger-Levrault et Cie.

CAREY, France, et Antony GRIFFITHS (1994), *German Printmaking in the Age of Goethe,* catalogue d'exposition, Londres, British Museum.

CARSON, Jenny, et Ann SHAFER (2008), « West, Copley, and the camera obscura », *American Art,* vol. 22, n° 2, p. 24-41.

CASTELNUOVO, Enrico (1976), « L'histoire sociale de l'art, un bilan provisoire », *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 2, n° 6 (décembre), p. 63-75.

Cauquelin, Anne (2000), *L'invention du paysage,* Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Quadrige ».)

Cauquelin, Anne (2002), *Le site et le paysage,* Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Quadrige ».)

Chaffray, Stéphanie (2005), « Corps, territoires et paysage à travers les images et les textes viatiques en Nouvelle-France (1701-1756) », *Revue d'histoire de l'Amérique française,* vol. 59, nos 1-2, p. 7-52.

Chalmin, Pierre (1968), « La querelle des Bleus et des Rouges dans l'artillerie française à la fin du xviiie siècle », *Revue d'histoire économique et sociale,* vol. 46, no 4, p. 465-505.

Charlesworth, Michael (1994), « The ruined abbey ; Picturesque and gothic values », dans Stephen Colpley et Peter Garside (dir.), *The Politics of the Picturesque : Literature, Landscape and Aesthetics since 1770,* Cambridge, Cambridge University Press, p. 62-80.

Chaussinand-Nogaret, Guy (compil.) (2005), *Les grands discours parlementaires de la Révolution : de Mirabeau à Robespierre,* Paris, Armand Colin. (Coll. « Histoire parlementaire ».)

Clayton, Timothy (1993), « Reviews of English prints in German journals, 1750-1800 », *Print Quarterly,* vol. 10, no 2, p. 123-137.

Clayton, Timothy (1997), *The English Print, 1688-1802,* New Haven, Yale University Press.

Clédière, Jean (1982), « La vie intellectuelle à Augsbourg à l'époque des Lumières », dans Pierre Grappin (dir.), *L'Allemagne des Lumières : périodiques, correspondances, témoignages,* Paris, Didier, p. 43-65.

Clercq, Peter de (1988), « Science at court : The Eighteenth-Century cabinet of scientific instruments and models of the Dutch stadholders », *Annals of Science,* vol. 45, no 2, p. 113-152.

Cosgrove, Denis E. (1998), *Social Formation and Symbolic Landscape,* Madison, University of Wisconsin Press.

Crary, Jonathan (1990), *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century,* Cambridge, MIT Press.

Cresswell, Donald H. (1985), « Late Eighteenth-Century American harbor views derived from Joseph Vernet and Richard Paton », dans Elton Hall Wayland (dir.), *American maritime prints,* actes de la 8e conférence de la North American Print Conference du 6 et 7 mai 1977, New Bedford, Whaling Museum, p. 41-62.

Crowley, John E. (2005), « Taken on the spot : The visual appropriation of New France for the Global British landscape », *Canadian Historical Review (CHR),* vol. 86, no 1, p. 1-28.

Daumas, Maurice (1953), *Les instruments scientifiques aux xviie et xviiie siècles,* Paris, Presses universitaires de France.

Della Dora, Veronica (2009), « Travelling landscape-objects », *Progress in Human Geography,* vol. 33, no 3, p. 334-354.

Deltour-Levie, Claudine (2006), *La Belgique en vues d'optique : xviiie -xixe siècles,* catalogue d'exposition, Musées royaux d'art et d'histoire, 10 novembre 2006-30 décembre 2007. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (1998-2015), Trèves, Trier Center for Digital Humanities, Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier, [En ligne], http://woerterbuchnetz.de/.

Devolpi, Charles P. (1971), *Québec : recueil iconographique ; Gravures historiques et illustrations relatives à la ville de Québec, Province de Québec, Canada, 1608-1875 = Quebec : a pictorial record ; Historical prints and Illustrations of the City of Quebec, Province of Quebec, Canada 1608-1875,* Don Mills, Ont., Longman Canada.

Dickinson, John A., et Brian Youg (1995), *Brève histoire socio-économique du Québec,* traduit de l'anglais par Hélène Fillion, Québec, Septentrion.

Dietz, Bettina, et Thomas Nutz (2005), « The aesthetics of curiosity and elite lifestyle in Eighteenth-Century Paris », *Eithteenth-Century Life,* vol. 29, no 3, p. 44-75.

Dippel, Horst (1977), *Germany and the American Revolution, 1770-1800 : a Sociohistorical Investigation of late Eighteenth-Century Political Thinking,* Chapel Hill, University of North Carolina Press.

DOYON, Pierre (1982), « Les aquarellistes britanniques de l'Académie royale militaire de Woolwich et la représentation du paysage québécois, de 1759 à 1871 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

DUBBINI, Renzo (2002), *Geography of the Gaze : Urban and Rural vision in Early Modern Europe,* traduit de l'italien par Lydia G. Cochrane, Chicago, University of Chicago Press.

DUBOIS, Jacques (2002), « Une collection dijonnaise d'instruments scientifiques du XVIII[e] siècle », dans Lewis PYENSON et Jean-François GAUVIN (dir.), *L'art d'enseigner la physique : les appareils de démonstration de Jean-Antoine Nollet, 1700-1770*, Québec, Septentrion.

FISCHER, Klaus P. (1975), « John Locke in the German Enlightenment : An interpretation », *Journal of the History of Ideas,* vol. 36, nº 3, p. 431-446.

FISH, Stanley E. (1976), « Interpreting the variorum », *Critical Inquiry,* vol. 2, nº 3, p. 465-485.

FRIEDBERG, Anne (2006), *The Virtual Window : From Alberti to Microsoft,* Cambridge, MIT Press.

FRITZSCHE, Hellmuth Allwill (1936), *Bernardo Belotto, genannt Canaletto,* Burg., Hopfer. (Coll. « Beiträge zur Kunstgeschichte ».)

GAGNON, François-Marc (1994), *Images du castor canadien : XVI[e]-XVIII[e] siècles,* Sainte-Foy, Septentrion/Célat. (Coll. « Nouveaux Cahiers du CELAT ».)

GAGNON, Philéas (1895), *Essai de bibliographie canadienne ; inventaire d'une bibliothèque comprenant imprimés, manuscrits, estampes, etc., relatifs à l'histoire du Canada et des pays adjacents,* Québec, L'Auteur.

GAUDREAULT, André, et Tom GUGGING (1989), « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma », dans Jacques AUMONT, André GAUDREAULT et Michel MARIE (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches,* Paris, Sorbonne, p. 49-63.

GIBIAT, Samuel (2006), *Hiérarchies sociales et ennoblissement : les commissaires des guerres de la Maison du roi, 1691-1790,* Paris, École des Chartres. (Coll. « Mémoires et documents ».)

GIOSEFFI, Decio (1959), *Canaletto, il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica,* Trieste, Università degli studi di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia.

Gorman, Michael John (2003), « Art, optics and history : New light on the Hockney thesis », *Leonardo,* vol. 36, nº 4, p. 295-301.

Grau, Oliver (2003), *Virtual Art : From Illusion to Immersion,* traduit de l'allemand par Gloria Custance, Cambridge, MIT Press. (Coll. « Leonardo ».)

Griffiths, Antony (2005), « English prints in Eighteenth-Century Paris », *Print Quarterly,* nº 22, p. 375-396.

Grignon, Marc (1999), « Comment s'est faite l'image d'une ville, Québec du xvii[e] au xix[e] siècle », dans Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec,* Québec, Éditions Nota bene, p. 99-117.

Grijzenhout, Frans (2015), « Looking backward. On a motive in visual satire », dans S. de Leeuw et M. Meijer Dress (dir.), *The Power of Satire,* Amsterdam, John Benjamins, p. 147-174.

Groesen, Michiel van (2008), *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634),* Leiden, Boston, Brill. (Coll. « Library of the Written Word. Handpress World ».)

Gunning, Tom (1990), « The cinema of attractions : Early film, its spectator and the avant-garde », dans Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema : Space Frame Narrative,* Londres, British Film Institues, p. 56-62.

Habermas, Jürgen (1986), *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise,* traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot. (Coll. « Critique de la politique ».)

Hankins, Thomas L., et Robert J. Silverman (1995), *Instruments and the Imagination,* Princeton, Princeton University Press.

Harper, John Russell (1970), *Early Painters and Engravers in Canada,* Toronto, University of Toronto Press.

Hennion, Antoine (1993), « L'histoire de l'art : leçons sur la médiation », *Réseaux,* vol. 11, nº 60, p. 9-38.

Hesse, Clara (2006), « Toward a new topography of Enlightenment », *European Review of History / Revue européenne d'histoire,* vol. 13, nº 3, p. 499-508.

Hind, Arthur M. (1963), *A History of Engraving and Etching : From the 15th Century to the Year 1914,* New York, Dover Publication.

Hochadel, Oliver (2006), « The business of experimental physics : Instrument makers and itinerant lecturers in the German Enlightenment », *Science & Education,* vol. 16, nº 6, p. 525-537.

Hockney, David (2001), *Secret Knowledge : Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters,* Londres, Penguin Putnam.

Huhtamo, Erkki (2007), « The pleasures of the peephole : An archaeological exploration of peep media », dans Eric Kluitenberg (dir.), *The Book of Imaginary Media : Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium,* Rotterdam, NAi Uitgevers Publishers, p. 74-155.

Huhtamo, Erkki (2012), « Toward a history of peep practice », dans André Gaudreault, Nicolas Dulac et Santiago Hidalgo (dir.), *A Companion to Early Cinema,* Malden, Mass., Wiley-Blackwell, p. 32-51.

Huhtamo, Erkki (2013), *Illusions in Motion : A Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles,* Cambridge, MIT Press.

Isherwood, Robert M. (1981), « Entertainment in the Parisian fairs in the Eighteenth Century », *The Journal of Modern History,* vol. 53, nº 1, p. 24-48.

Jauss, Hans Robert ([1978] 1990), *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)

Joly, Guillaume (2012), « Un contemporain des Lumières : Jean-Vincent Capronnier de Gauffecourt ». Mémoire de recherches, Lyon, Université de Lyon, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques.

Kaldenbach, C. J. (1985), « Perspective views », *Print Quarterly,* vol. 2, nº 2 (juin), p. 86-104.

Kapff, Sixt von (2010), *Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst, 1732-1801 / Perspective views / Vues d'optique,* Weissenhorn, A. H. Konrad.

Kapff, Sixt von, et Angelika Steinmetz-Oppelland (2001), « Weitverbreitete Ansichten Guckkastenbilder aus dem Verlag von Georg Balthasar Probst (1731-1801) in Augsburg : Ein Forschungsbericht », dans John Roger Pass (dir.) *Augsburg, die Bilderfabrik Europas : Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit,* Augsbourg, Wißner, p. 199-226.

Kemp, Martin (1990), *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat,* New Haven, Yale University Press.

Klein, Sabine Macris (2009), « Satire and sentiment : Images of America and Americans in German drama to 1800 », dans Kevin J. Wetmore (dir.), *Portrayals of Americans on the World Stage : Critical Essays,* actes de colloque, ASTR Conference, Jefferson (Caroline du Nord), McFarland.

Koenderink, Jan, Maarten Wijntjes et Andrea van Doorn (2013), « Zograscopic Viewing », *i-Perception,* vol. 4, nº 3, p. 192-206.

Krebs, Roland, et Jean Moes (dir.) (1992), *La Révolution américaine vue par les périodiques de langue allemande 1773-1783,* actes du colloque organisé en octobre 1991, Metz, Université de Metz.

Krull, Ebba (1977), *Franz Xaver Habermann (1721-1796) : Ein Augsburger Ornamentist Des Rokoko,* Augsburg, H. Mühlberger.

Latour, Bruno (2006), *Changer de société, refaire de la sociologie,* traduit de l'anglais par Nicolas Guilhot et révisé par l'auteur, Paris, La Découverte. (Coll. « Armillaire ».)

Levernenz, Niklas (2014), « Vues d'optique with Chinese subjects », *Print Quarterly,* vol. 31, nº 1 (mars), p. 20-44.

Levie, Pierre (2006), *Montreurs et vues d'optique,* Bruxelles, Sofidoc.

Lynn, Michael R. (2006), *Popular Science and Public Opinion in Eighteenth-Century France,* Manchester, Manchester University Press. (Coll. « Studies in Early Modern European History ».)

Mančal, Josef (2010), *Augsburger Kunstakademie in reichsstädtischer Zeit. Ausstellung zum 300-jährigen Gründungsjubiläum der Reichsstädtischen Kunstakademie 1710-2010,* Augsbourg, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.

Mannoni, Laurent (1994), *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma,* Paris, Nathan. (Coll. « "Réf." Série Cinéma ».)

Martinet, Marie-Madeleine (1981), « L'espace dans la peinture anglaise aux xvii[e] et xviii[e] siècles : perspective de l'esprit et distance affective », dans *Espace et représentations dans le monde anglo-américain aux xvii[e] et xviii[e] siècles,* actes du colloque de la Société d'études anglo-américaines des xvii[e] et xviii[e] siècles, vol. 13, p. 62-82.

McLuhan, Marshall (2009), « The medium is the message », dans Meenaskshi Gigi Durham et Douglas Kellner (dir.), *Media and Cultural Studies : Keywords,* Malden, Mass., Blackwell, p. 107-116. (Coll. « Keyworks in Cultural Studies ».)

McMullen, Lorraine (1980), « Moore, Frances », *Dictionnaire biographique du Canada,* vol. 4, [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/moore_frances_4F.html.

McTighe, Sheila (1993), « Perfect deformity, ideal beauty and the imaginaire of work : The reception of Annibale Carracci's *Arti di Bologna* in 1646 », *Oxfort Art Journal,* vol. 16, nº 1, p. 75-91.

Milano, Alberto (2011), « L'effetto giorno/notte nelle stampe ottiche del XVIIIe XIX secolo », dans Konrad Vanja *et al.* (dir.), *Arbetiskreis Bild Druck Papier, Band 15,* actes de colloque tenu à Modène le 8 octobre 2010, Il Gruppo di Studio Bild Bruck Papier (Immagine Stampa Carta), Modène, sans éditeur, p. 80-84.

Milliot, Vincent (1995), *Les « Cris de Paris » ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens, XVIe-XVIIIe siècles,* Paris, Publications de la Sorbonne.

Minici, Calo Alberto Zotti (dir.) (1988), *Il mondo nuovo : le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema,* Milan, Mazzota.

Moreau, Pierre-François (2001), « Réflexions sur l'emploi du concept de piétisme », dans Anne Lagny (dir.), *Les piétismes à l'âge classique : crise, conversion, institutions,* actes de colloque, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 355-372. (Coll. « Racines & modèles ».)

Naddeo, Barbara Ann (2004), « Topographies of difference : Cartography of the city of Naples, 1627-1775 », *Imago Mundi,* vol. 56, nº 1, p. 23-47.

Noppen, Luc, et Lucie K. Morisset (1998), *Québec de roc et de pierres : la capitale en architecture,* Québec, Éditions Multimondes, Commission de la capitale nationale du Québec.

Noppen, Luc, Lucie K. Morisset et Hassoun Karam (2008), « Québec : le génie du lieu », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec,* nº 93, p. 25-43.

North, Michael (2008), *Material Delight and the Joy of Living : Cultural Consumption in the Age of Enlightenment in Germany*, Aldershot, Ashgate.

Nuti, Lucia (1994), « The perspective plan in the Sixteenth Century : The invention of a representational language », *The Art Bulletin,* vol. 76, nº 1, p. 105-128.

Oddie, Graham (1981), « Verisimilitude reviewed », *The British Journal for the Philosophy of Science,* vol. 32, nº 3, p. 237-265.

Parent, Alain (2005), *Entre empire et nation : les représentations de la ville de Québec et ses environs, 1760-1833,* Québec, Presses de l'Université Laval.

Pedley, Mary Sponberg (2005), *The Commerce of Cartography : Making and Marketing Maps in Eighteenth-Century France and England,* Chicago, University of Chicago Press. (Coll. « The Kenneth Nebenzahl, Jr., Lectures in the History of Cartography ».)

Phillips, Denise (2012), *Acolytes of Nature : Defining Natural Science in Germany, 1770-1850,* Chicago, University of Chicago Press.

Pierce, Christopher (2007), « Practising peeping ! New notes and comments on the Collection Des Prospects of New York City », *Imprint : Journal of the American Historical Print Collectors Society,* vol. 32, nº 1, p. 10-24.

Poggi, Isotta, Barbara Maria Stafford et Frances Terpack (2001), *Devices of Wonder : From the World in a Box to Images on a Screen,* catalogue d'exposition, Los Angeles, Getty Research Institute.

Pouliot, Léon (1991), « Le Roy de La Potherie, Bacqueville de La Potherie, Claude-Charles », *Dictionnaire biographique du Canada,* vol. 2, [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/le_roy_de_la_potherie_claude_charles_2F.html.

Reill, Peter Hans (1994), « Science and the construction of the cultural sciences in Late Enlightenment Germany : The case of Wihelm von Humbolt », *History and Theory,* vol. 33, nº 3, p. 345-366.

Riskin, Jessica (2002), *Science in the Age of Sensibility : The Sentimental Empiricists of the French Enlightenment,* Chicago, University of Chicago Press.

Ritchot, Dominique (2011), *Les troupes allemandes et leur établissement au Canada 1776-1783,* Longueuil, Éditions historiques et généalogiques Pepin.

Ritter, Michael (2014), *Die Welt aus Augsburg : Landkarten von Tobias Conrad Lotter (1717-1777) und seinen Nachfolgern,* Munich, Kunstsammlungen und Museen Augsburg et Deutscher Kunstverlag.

Roche, Daniel (1981), *Le peuple de Paris : essai sur la culture populaire au XVIIe siècle,* Paris, Aubier Montaigne.

RODARI, Florian (dir.) (1996), *Anatomie de la couleur : l'invention de l'estampe en couleurs,* Paris, Bibliothèque nationale de France, Musée Olympique Lausanne, p. 94-97.

ROSE, Mark (2010), « The public sphere and the emergence of copyright : Areopagitica, The Stationers' Company, and the Statute of Ann », dans Ronan DEAZLEY, Martin KRETSCHMER et Lionel BENTLY (dir.), *Privilege and Property : Essays on the History of Copyright,* Cambridge, OpenBook Publishers, p. 67-88.

ROY, Stéphane (2008), « The art of trade and the economics of taste : The English print market in Paris, 1770-1800 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century,* n° 6, p. 167-192.

ROY, Stéphane (2011), « Imiter, reproduire, inventer : techniques de gravure et statut du graveur en France au 18e siècle », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques,* n° 17, p. 31-51.

SAGARRA, Eda (1977), *A Social History of Germany, 1648-1914,* New York, Holmes & Meier, 1977.

SANCIAUD-AZANZA, Anne (2000), « Le texte au service de l'image dans l'estampe volante du XVIIIe siècle », *Bibliothèque de l'École de Chartre,* n° 158, p. 129-150.

SCHAFFER, Simon (1983), « Natural philosophy and public spectacle in the Eighteenth Century », *History of Science,* vol. 21, n° 5, p. 1-43.

SCHWARZE, Wolfgang (1978), *Alte Augsburger Stadtansichten,* Wuppertal, Kunst und Wohnen Verlag.

SCHWARTZ, Alfred H. (1971), « Stereoscopic perception with single pictures », *Optical Spectra,* septembre, p. 25-27.

SEITZ, Wolfgang (1986), « The engraving trade in Seventeenth and Eighteenth Century Augsburg : A checklist », *Print Quarterly,* vol. 3, n° 2, p. 116-128.

SEITZ, Wolfgang (1988), « Augsburg, capitale della grafica in Germania, come centro di produzione delle vedute ottiche », dans Calo Alberto Zotti MINICI (dir.), *Il mondo nuovo : le meraviglie della visione dal'700 alla nascita del cinema,* Milan, Mazzota, p. 69-75.

SEITZ, Wolfgang (1995), « Die Guckkastenblätter », dans David ROBINSON *et al., Der Guckkasten : Einblick, Durchblick, Ausblick,* Stuttgart, Füsslin, p. 24-35.

Sheehan, James J. (1989), *German History, 1770-1866,* Oxford, Clarendon Press. (Coll. « Oxford History of Modern Europe ».)

Siegfried, Susan L. (1995), *The Art of Louis-Léopold Boilly : Modern Life in Napoleonic France,* catalogue d'exposition, New Haven/Fort Worth/Washington, Yale University Press/Kimbell Art Museum/National Gallery of Art.

Stafford, Barbara Maria (1994), *Artful Science : Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education,* Cambridge, MIT Press.

Steckelings, Karl-Heinz W. (1995), « Liste bekannter Faltperspektiven », dans David Robinson *et al., Der Guckkasten : Einblick, Durchblick, Ausblick,* Stuttgart, Füsslin, p. 108-111.

Stewart, Alison G. (2013), « The birth of mass media : Printmaking in early modern Europe », dans Babette Bohn et James M. Saslow (dir.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art,* Malden, Mass., Wiley-Blackwell, p. 253-274.

Stewart, Larry (2008), « The laboratory, the workshop, and the theatre of experiment », dans Bernadette Bensaude-Vincent et Christine Blondel (dir.), *Science and Spectacle in the European Enlightenment,* Aldershot, England, Ashgate, p. 11-24.

Stijnman, Ad C. J. (2012), *A History of Engraving and Etching Techniques : Developments of Manual Intaglio Printmaking Processes, 1400-2000,* Londres, Archetype Publications.

Stoichita, Victor I. (1997), *The Self-Aware Image : An Insight into Early Modern Meta-Painting,* traduit par Anne-Marie Glasheen, Cambridge, Cambridge University Press. (Coll. « Cambridge Studies in New Art History and Criticism ».)

Vidal, Fernando (2008), « Le discours de la méthode dans la psychologie des Lumières », *L'Homme et la société,* vol. 1, n[os] 167-168-169, p. 53-82.

Vila, Anne C. (dir.) (2014), *A Cultural History of the Senses,* tome 4 : *In the Age of Enlightenment,* Londres, Bloomsbury.

Weber, Klaus (2004), *Deutsche Kaufleute im Atlantikhandel 1680-1830. Unternehmen und Familien in Hamburg, Cadiz und Bordeaux,* Munich, C. H. Beck.

West, Shearer (1999), *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century,* Cambridge, Cambridge University Press. (Coll. « Cambridge Studies in Italian History and Culture ».)

Whalen, Catherine. L. (1998), « From the Collection : The Pickman family "Vues d'Optique" », *Winterthur Portfolio,* vol. 33, nº 1, p. 75-88.

Wilke, Jürgen (1995), « Agenda-setting in an historical perspective : The coverage of the American Revolution in the German press (1773-1783) », *European Journal of Communication,* vol. 10, nº 1, p. 63-86.

Withers, Charles W. J. (2007), *Placing the Enlightenment : Thinking Geographically about the Age of Reason,* Chicago, University of Chicago Press.

ANNEXE A

Allgemeine Abhandlung von den Fischereyen und Geschichte der Fische. Tome 3 (1773), Leipzig, Bey J.J. Kanter, p. 42.

Allgemeine Historie der Reisen zu Wasser und Lande. Tome 14 (1756), Leipzig, Arkstee und Merkus.

- Reprend une partie du texte de Charlevoix, p. 68-80.

Baumgarten, Siegmund Jakob (1752-1753), *Allgemeine Geschichte der Länder und Völker von America,* Halle, Johann Justinus Gebauer.

- Comprend des textes de Charlevoix et Lafitau.

Huebner, Johann (1773), *Allgemeine Geographie aller vier Welt-Theile. Tome 2,* Dresden, Walther, p. 1005-1006.

Huske, Ellis (1756), *Allgemeine Amerikanische Kriegsgeschichte,* Frankfort, sans nom, p. 21-25, 67.

Imhof, Andreas Lazarus (1767), *Neu-Eröffneter Historien-Saal. Tome 9,* Basel, Johanne Brandmüller, p. 547-551.

Jäger, Wolfgang (1784), *Geographisch-historisch-statistisches zeitungs-lexikon. Tome 2,* Nuremberg, Grattenauer, p. 351.

Krünitz, Johann Georg, *et al.* (dir.) (1755), *Oekonomische Encyclopaedie oder allgemeines System der Staats. Tome 2,* Berlin, Pauli.

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN DÉCEMBRE 2018
POUR LE COMPTE DE CODICILLE ÉDITEUR

Dépôt légal, 4e trimestre 2018
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Imaginer Québec au XVIIIe siècle

L'illusion du lieu et les vues d'optique des graveurs allemands

---

En pleine Révolution américaine (1775-1783), des images étonnantes de Québec circulent un peu partout en Europe. Publiées par un éditeur d'Augsbourg, cité impériale du Saint-Empire romain germanique, ces représentations sont ornées de bâtiments à l'architecture baroque ou rococo typiques du sud de l'Allemagne, de peaux de castor et d'Autochtones habillés à la bavaroise.

Non pas de simples gravures, ces images souvent colorées sont des vues d'optique. Elles sont faites pour éblouir et, une fois placées dans un instrument, donner une impression de trois dimensions. Elles doivent aussi retenir notre attention parce qu'elles font partie des très rares œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles qui ne reproduisent pas les modèles mis en place par les artisans français ou britanniques pour décrire Québec. Elles ont plutôt été créées par deux graveurs allemands, Franz Xaver Habermann et Balthasar Frederic Leizelt, qui n'ont jamais mis les pieds en Amérique, encore moins dans l'ancienne capitale de la Nouvelle-France.

De quoi ces artistes se sont-ils donc inspirés pour produire leur vision de la ville ? D'effets d'optique recherchés ? Des connaissances fragmentaires disponibles à propos de cette colonie française alors récemment tombée aux mains des Britanniques ? Des lettres des mercenaires allemands envoyés pour combattre les révolutionnaires américains ? C'est à une enquête sur l'origine et la réception de ces représentations que se prête ce livre, enquête qui nous mènera des ateliers de gravure bavarois jusqu'aux foires et aux rues achalandées du Vieux Continent, en passant par les salons des bien nantis.

Marjolaine Poirier est étudiante au doctorat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Entre culture visuelle, géographie et technique, ses recherches s'intéressent à la relation entre l'imaginaire des lieux et les dispositifs technologiques visant à créer une impression de trois dimensions. Réalisé à l'Université de Montréal, son mémoire de maîtrise étudiait les vues d'optique représentant Québec au XVIIIe siècle. Ses travaux actuels portent sur les vues stéréoscopiques de Montréal et de Québec créées entre 1850 et 1885.





CODICILLE.INFO

ISBN 978-2-924446-13-3
ISBN PDF 978-2-924446-14-0